

## **A Gravura como ocupação e desvio**

**Constança Schedel Arouca**

### **Trabalho de Projecto Mestrado em Antropologia: Culturas Visuais**

Versão corrigida e melhorada após a defesa pública

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos  
necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia – Culturas Visuais  
realizado sob a orientação científica da Prof. Doutora Margarida Medeiros e da  
Prof. Doutora Sónia Vespeira de Almeida.

## Agradecimentos

A elaboração deste trabalho só foi possível graças a um conjunto de pessoas, a quem muito agradeço:

Em primeiro lugar aos orientadores:

À Professora Margarida Medeiros, pelo acompanhamento ao longo do trabalho, pela assertividade das suas palavras e silêncios e, acima de tudo, pela preocupação com o objecto e o melhor caminho para o tornar presente.

À Professora Sónia Vespeira de Almeida, por questões que colocou ao longo do trabalho e pela partilha da sua experiência em relação a assuntos específicos da gravura.

Ao Professor João Leal, pelo acompanhamento inicial e as conversas que vieram desse primeiro momento e, em particular, por ter sempre presente a importância de conhecer os problemas da Antropologia antes de seguir qualquer ramificação, seja a da Antropologia de Culturas Visuais, Antropologia da Arte ou outra. E logo de seguida ter presente os problemas dessas ramificações.

A todos os informantes,

Agradecimento especial ao João Cochofel e ao Hugo Amorim.

E ainda José Santos, António Santos, Luís Moreira (Metalúrgica da Penha M.A.P.), Miguel Coelho (Oficina Mike Goes West), Maria Boavida (Oficina Carapau Amarelo), Rui Alves (Centro Português de Serigrafia), Bruno Borges (Oficina Arara), Maria Trindade Mexia Alves, Isabel Aguiar, Victor Milheirão (Atelier de Restauro das Amoreiras), Sofia Lopes, Helena Solano, Cátia Souto (Museu do Oriente), Alexandra Markl (Museu Nacional de Arte Antiga), Inês Soares, Madalena Parreira, Constança Meira, Rita Marques, Ana Jotta, Ricardo Jacinto, João Paulo Feliciano e Vasco Fletcher.

Agradeço à minha família, em especial Isabel Arouca, pelo acompanhamento, Madalena Schedel, pela ajuda e por me ouvir repetir inúmeras vezes problemas e detalhes de cada capítulo particular e Miguel Arouca, pelo apoio na tradução de textos.

Agradeço ainda aos meus amigos, Pedro Sousa Vieira, Ana Santos, Catarina Leal, Patrícia Bento de Almeida, Nuno Martinho, Francisca Carvalho, Manuel Caldeira, AnaMary Bilbao, Maria Mire e Sílvia Pinna, cuja ajuda e palavras de incentivo foram essenciais em vários pontos deste caminho e fundamentais à conclusão deste projecto.

Título

A gravura como ocupação e desvio

Constança Arouca



## Resumo

Ensaio fotográfico sobre a prática da gravura na arte contemporânea, tomando como ponto de partida a observação de duas oficinas, em Lisboa – a MEEL e a oficina da Galeria Diferença. O trabalho problematiza questões de distância na antropologia e na arte: do observador em relação a uma prática que lhe é familiar e do desenho da superfície de impressão em relação ao suporte final. Confere-se particular atenção às noções de *ocupação* e *desvio*, apresentando como ocupações centrais à gravura a *preparação* e o *desenho indirecto*. Uma diferenciação que não foi imposta previamente mas antes um resultado da recolha fotográfica. Se o trabalho teve início numa observação participante sem grandes resultados, houve uma tentativa de criar distância à prática. Decisão essa que conduziu a visitas a outras oficinas, de modo a exagerar imagens centrais à gravura. Visitas que marcam um ponto de viragem entre duas etapas do trabalho, cuja reflexão passa a colocar ao centro a figura do visitante, em relação ao especialista e ao amador. Intervalo e processo igualmente transformadores. Se a *preparação* na gravura predispõe um gesto preliminar que apaga, o *desenho indirecto* permite desdobrar as noções de improviso, revelação, repetição como degradação e inversão como desnorre. Por fim, a colaboração como aspecto do desenho indirecto da gravura, entre visitantes e especialistas, regimes de atenção e regimes de humor.

## Abstract

A photographic essay about the practice of printmaking in contemporary art, taking as a starting point the observation of two workshops in Lisbon – MEEL and Galeria Diferença. This work raises questions considering distance – between the observer and a familiar practice and between drawing of the printing surface towards the final support. The attention is driven towards the notions of *occupation* and *deviation*, presenting as central to printmaking *preparation* and *indirect drawing*. A distinction which was not imposed previously but was instead a result of the gathering of photographic images. If the work began in a participant observer mode with no visible results, there was an attempt to construct a distance to the practice. A decision that led to the visits of other workshops, with an intent to exaggerate central imagery of printmaking: the cutting of metal, polishing and others. Visits that represent a turning point between two moments of the work and the reflection puts in the center the figure of the visitor, in relation to the specialist and the amateur. Interval and process equally transformative. If *preparation* in printmaking leads to a first gesture that erases, the *indirect drawing* permits the unfolding of the notions of improvisation, revelation, repetition as degradation and inversion as losing your bearings. Lastly, collaboration as an aspect of indirect drawing in printmaking, between visitors and specialists, attention regimes and humour regimes.

## **Índice**

<b>Introdução.....</b>	<b>6</b>
<b>Metodologia.....</b>	<b>12</b>
<b>1. Arqueologia dos Termos</b>	
1.1 O termo gravura – a que se refere?.....	20
1.2 Gravura e Grafia.....	21
1.3 Superfície de Impressão.....	23
1.4 Gravure/ Estampe vs Printmaking /Print .....	24
1.5 Classificações: Gravura Manual e Processual.....	26
<b>2. Ocupações na gravura</b>	
2.1 O polimento como ritual de preparação.....	30
2.2 Visita à Metalúrgica da Penha (M.A.P.) - Março de 2014. ....	32
2.3 Rituais de preparação no processo serigráfico.....	36
2.4 O desvio na visita à Metalúrgica – Regresso à M.A.P.....	40
2.5 Tradução e Interruptor – Colaboração e outros encontros no lugar da gravura.....	43
<b>3. Do Som ao Silêncio</b>	
<b>3.1. O desenho indirecto na gravura como processo de escuta.....</b>	<b>46</b>
<b>3.2. Aprendizagem na gravura</b>	
3.2.1 Oficina de Gravura da Galeria Diferença – João Cochofel.....	51
3.2.2 MEEL – Hugo Amorim.....	57
<b>3.3 Aspectos do Desenho Indirecto</b>	
3.3.1. Do improvisado à introdução do imperfeito como um primitivismo.....	62
3.3.2. A Revelação como etapa aberta do desenho indirecto.....	64
3.3.3. Repetição como degradação.....	68
3.3.4. Inversão como desorientação.....	73
3.3.5. Colaboração como aspecto do desenho indirecto: o visitante e os regimes de atenção.....	82
<b>Conclusão.....</b>	<b>91</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>94</b>
<b>Anexos</b>	
Anexo 1. Caderno de Imagens.....	99
Legenda do Caderno de Imagens.....	137
Anexo 2. Tabela.....	144

## Introdução

O que se entende por ocupação? De que modo se distingue do trabalho?

O que é o desvio em relação à ocupação?

E de que nos serve olhar para a gravura segundo as noções de ocupação e desvio?

Estas são as questões que nos propomos pensar nas páginas que se seguem.

O problema que se coloca ao abordar a relação entre ocupação e desvio é, antes de mais, um problema de distância. E, acima de tudo, uma questão de percepção em relação a essa distância. Como nos colocamos perante a possibilidade de um desvio poder ser em si uma ocupação ou antes um acontecimento (tal como um desfasamento); e se partimos de uma noção de desvio como ocupação que suspende outra, distinta, que se lhe impõe, ou se, por outro, falamos antes de um acontecimento transformador que coincide com um qualquer momento de uma ocupação particular.

O que entendemos por ocupação? Para responder à questão colocada vamos buscar, em primeiro lugar, um texto de José Ortega y Gasset no qual o autor vai desdobrando esta noção, ao compor o prólogo para um tratado de caça, escrito por um amigo seu. Diz-nos Ortega y Gasset que ao homem, “ao contrário dos demais seres vivos, não lhe é permitido deixar-se simplesmente viver.” Tem ele mesmo que “inventar os seus afazeres, entregando deliberadamente a sua vida, ou partes dela, a determinadas ocupações.” E que “o mais activo que pode fazer é não somente fazê-lo mas dedicar-se a fazê-lo”<sup>1</sup>. Diz então que o homem inventa à sua existência um argumento, ou melhor, dá-lhe uma figura. E, na escolha desse ‘programa de existência’, dessa ‘figura de existência’ exclui as restantes. Renuncia a uma coisa para poder ser a outra, ou seja, prefere umas ocupações às demais. É à volta do ‘preferir’ e ‘dedicar-se’ que constrói a sua noção de ocupação.

Distingue então *ocupações forçadas* ou obrigatórias, que partem da necessidade de sobrevivência, de *ocupações felizes*, que aparecem como *ocupações forasteiras*. Liga as primeiras ao trabalho, que remete para o termo que lhe dá origem ‘trepalitum’ ou tormento, e salienta que o que atormenta o homem na execução destas ocupações é dar-lhe a entender que deixam suspensa a sua autêntica existência. Às *ocupações felizes*, e distingue felicidade de prazer, chama-lhes *diversões*. Quando absortos na sua execução não nos parece perder tempo mas sim ganhá-lo, desejando que não se concluam nunca. A estas *ocupações forasteiras* que aparecem entre as *ocupações forçadas*, sentimo-nos chamados por uma *voz* ou *vocação*.

Se o estudo das diferenças permanece como um critério para delimitar o campo da antropologia, como referem Alfred Gell e Francesco Pellizzi<sup>2</sup>, tenhamos então o cuidado de apresentar o que nos interessa diferenciar. Não nos foquemos agora na distinção entre

---

<sup>1</sup> Ortega y Gasset, José. *Dos Prologos A un tratado de monteria; a una historia de la filosofia* (Madrid: Revista de Occidente, 1944), p. 16.

<sup>2</sup> Pellizzi, Francesco. “On the Margins of Recorded History: Anthropology and Primitivism”, in *Anthropologies of Art* (Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2003), p. 27. “Como Alfred Gell faz notar, “o estudo das diferenças” pode permanecer - por mais problemático que seja na nossa era cada vez mais homogênea - um critério tão bom como outro qualquer para delimitar o campo da antropologia.”

trabalho que vem da necessidade de sobrevivência e trabalho de vocação. O que nos interessa é o ‘entre’. ‘Entre’ ocupações, aparece uma forasteira que as suspende. Como referimos logo no início, o que se aponta aqui é um exercício de percepção. O que nos chama a atenção é o facto que, ao distinguir umas ocupações de outras, fala de suspensão. Cria uma distância entre ocupações distintas, que apresenta “incompenetráveis como os corpos”<sup>3</sup>. E se esta imposição forasteira permite viver durante um tempo à margem da vida, afastado dos requisitos, prazos e outros eventos, o que espanta Ortega y Gasset, o que é para si surpreendente é o facto de “existir no Universo uma criatura para quem é essencial divertir-se”. Divertir, no sentido de desviar ou afastar-se provisoriamente do que costumava ser, “evadir-se um momento do seu mundo a outros que não são o seu”.<sup>4</sup>

E de que nos serve olhar para a gravura sob este prisma particular? Problematicar a gravura segundo noções de ocupação e desvio, prende-se, em primeiro lugar, com o carácter forasteiro para o qual a actividade pende, no decorrer do séc. XX, no contexto artístico português. Ao longo da primeira metade do século a gravura surge apenas em “episódios isolados”<sup>5</sup>, “sem um carácter sistemático”<sup>6</sup>, ou seja, não se reconhece nesse período um ensino especializado, uma actividade estabelecida com exposições periódicas, associada a um público conhecedor da prática e do processo; ora mais do que episódica, lateral, secundária, é como actividade forasteira que reaparece na segunda metade do século.

Embora a lacuna do ensino especializado viesse a ser parcialmente colmatada, “após 1957 com a reforma do ensino das Belas-Artes onde voltaria a ser incluída, ainda que de forma subsidiária”<sup>7</sup>, a prática só se manifesta com intensidade, afastada do espaço da Escola de Belas Artes, desviada do centro, com a Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (SCGP). É com a cooperativa, criada por artistas para artistas, que nasce um lugar de convívio e descoberta que provoca uma curiosidade por parte do público até então pouco sensibilizado para este universo particular. Por este lugar de encontro, afastado da academia, iam passando alunos da Escola António Arroio, tal como os bolseiros da Fundação Calouste Gulbenkian que ficavam em Lisboa, e aí se sentiam ventos de quem tinha ido para Paris ou Londres e outros destinos. No início começariam por usar o que tinham à mão, vista a escassez e elevado custo dos materiais. Na Gravura, principalmente nos primeiros anos da cooperativa, vivia-se num “clima anti-regime partilhado por todos”<sup>8</sup>. Aliás, é como objecto de intervenção que a gravura como *medium* artístico se apresenta nos primeiros anos, funcionando como alternativa ou estratégia

---

<sup>3</sup> Ortega y Gasset, José. op. cit., p.18.

<sup>4</sup> Idem, p.15.

<sup>5</sup> Santos, David. “Buris e Pontas-Secas - Da Experiência Horizontal ao Rinoceronte de Dürer: os Primórdios da Gravura”, in *A Doce e Ácida Incisão – A Gravura em Contexto (1956-2004)* (Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2013), p. 165.

<sup>6</sup> Brites, Joana. “Quando a Gravura Moderna Portuguesa se tornou uma realidade: A Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (1956-1968)”, in *A Doce e Ácida Incisão – A Gravura em Contexto (1956-2004)* (Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2013), p. 207.

<sup>7</sup> Santos, David. op. cit., p. 165.

<sup>8</sup> Brites, Joana. op. cit., p. 222. (Entrevista ao artista Júlio Pomar, conduzida por Joana Brites e André Silveira, Lisboa 14 de Setembro de 2012)

“capaz de desencadear ainda um espírito de intervenção e modernidade”<sup>9</sup>. Com o “prelo do Hogan”, “sujando as mãos com pó de sapato preto que substituíra as tintas”<sup>10</sup>, foram sendo impressas as primeiras provas. Mais tarde foram sendo adaptados modelos das sociedades de gravadores de outras cidades da Europa, assim como da América do Sul.

Acabámos de referir o carácter forasteiro do lugar que viria, não só a colmatar lacunas do ensino das Belas Artes, como a proporcionar um espaço em que a voz destes artistas se pudesse ouvir. Resta-nos referir a que se dedicavam, a que estavam atentos. Se no começo, o espírito de contestação esteve presente como ““arte útil” ligada ao ideário neo-realista”<sup>11</sup>, mais tarde, com uma postura experimental mais do que ideológica, observavam e respondiam a problemas que se colocavam no seu tempo, como perder o peso da mão no desenho ou integrar a imagem fotográfica no seu processo de trabalho. A fotografia, na Gravura, passava assim a ser “usada funcionalmente e convertida num processo pictórico”, como refere Delfim Sardo, fruto de um gesto “quase duchampiano”, uma “apropriação trânsfuga de uma metodologia de produção imagética para o interior cultural de outra disciplina de produção de imagem”<sup>12</sup>. A gravura como ocupação forasteira, passageira, que resolve problemas à margem do seu domínio, do universo pictórico ou outros; surge e suspende, ocupando o lugar de um gesto que antes se fazia de outro modo.

Se no espaço de convívio que se tornou a SCGP, a aprendizagem se fazia do encontro e suas trocas, e o virtuosismo da técnica nunca fora o primeiro objectivo a atingir, colocamos agora em questão diferenciar quem se dedica à prática, quem lhe dedica parte do seu tempo e a relação que estabelecem com as demais ocupações. No contexto que referimos apontamos alguns casos, raros, como é o caso de Bartolomeu Cid dos Santos ou David de Almeida, que lhe dedicam uma vida, e por outro a maioria dos casos, que lhes dedicam *parte da sua existência*. E se os primeiros problematizam a gravura de dentro, partindo do seu universo e sua prática, estes últimos, para os quais a gravura opera como uma diversão, consideram acima de tudo as passagens e a perda da *incompenetrabilidade dos corpos* entre ocupações.

E esse é o nosso trabalho, observar o caminho de quem problematiza de dentro e de quem diverte para a gravura. Num caso e noutro, passamos ao terreno do caminhante, do viajante, do *wayfarer* de Tim Ingold. Atento ao caminho que percorre, embarca num movimento que se observa durante uma vida. “E como são vividas as vidas, como são desenvolvidas as habilidades?”<sup>13</sup> Quais as observações ou hesitações que aparecem no percurso e o que se vai integrando durante o caminho? Estas são questões que Tim Ingold coloca através da figura do caminhante. Na pergunta: - How are you faring? Ou, Como vais andando? Questiona-se como alguém vai andando pela vida. No caso da antropologia esta pergunta abrange o caminho inteiro. Alfred Gell sublinha a importância de se

---

<sup>9</sup> Santos, David. op. cit., p. 170.

<sup>10</sup> Silva Melo, Jorge. *A Gravura: Esta Mútua Aprendizagem* (documentário: 2009)

<sup>11</sup> Santos, David. op. cit., p. 170.

<sup>12</sup> Sardo, Delfim. “Gravura e Imagem”, in *A Doce e Ácida Incisão – A Gravura em Contexto (1956-2004)* (Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2013), p. 274.

<sup>13</sup> Ingold, Tim. *Being Alive – Essays on Movement, Knowledge and Description* (Abingdon, Oxon: Routledge, 2011), p. 12.

reconhecer o carácter biográfico ou tempo da antropologia, criando uma distinção em relação às disciplinas vizinhas, a “supra-biográfica” história e a “infra-biográfica” psicologia.<sup>14</sup>

No documentário *Em Trânsito* (2011), Solveig Norlund dá-nos uma imagem de José Pedro Croft como viajante, e neste exemplo podemos verificar alguns problemas que se colocam no movimento entre ocupações. Durante o percurso de carro, de Lisboa a Barcelona, imagens e conversa giram à volta das passagens que ocorrem no percurso de Croft e as mudanças de ritmo que daí advêm. E como refere Ortega y Gasset, “não se trata de quantas vezes na sua vida lhe aconteceu viajar a esse lugar mas que dedica a esta ocupação”, neste caso a gravura, “e não importa quanto tempo, parte da sua existência”<sup>15</sup>.

E que género de suspensão ocorre durante esta diversão para a gravura, no caso de Croft em particular? Em Novembro de 2014, na Fundação Carmona e Costa, durante ‘as conversas’, por ocasião da exposição *Objectos Imediatos*, Croft torna claro que mais do que uma mudança de lugar, do ateliê para a oficina, ou uma suspensão de uma ocupação por outra, é de uma alteração de ritmo que se trata. Começa por contrastar duas imagens, *slowfood* e *fastfood*, ou *15 dias nos Pirenéus* que permitem desacelerar, não propriamente o ritmo de trabalho, mas suspender a figura do artista como *cavalo de corrida*. A viagem prepara a entrada no espaço da oficina que se caracteriza por uma cadência de operações lenta e cujo ritmo a estabelecer não depende só de si, mas de uma colaboração com quem habita esse lugar, neste caso o gravador. É sobre a preparação na gravura, como anúncio para um ritmo lento que reservamos o primeiro capítulo do nosso trabalho de observação. O segundo é reservado ao desenho indirecto na gravura, que segue lado a lado o caminho dos materiais e a observação.

Se Croft nos chama a atenção para uma suspensão, no sentido de se afastar durante um período de tempo de prazos e requisitos exteriores, a gravura no seu trabalho, tal como regista Solveig Norlund, actua acima de tudo como trânsito; uma ocupação entre as demais, num percurso realizado entre passagens de uma forma de expressão a outra.

Como referimos no início da nossa apresentação, o que nos interessa é o entre, ou a distância entre ocupações, e se essa distância opera como um desvio que suspende ou de um desfasamento. O desvio está para o desfasamento como o exótico das ilhas selvagens do romântico está para o ‘aqui ao lado’ pós-moderno. A distância diminui na atenção contínua das passagens. Reduz-se a distância e observa-se com atenção. Prestar atenção, coloca-se então no terreno dos verbos intransitivos que prefere Tim Ingold, numa postura que não nega o que se constrói – mas que propõe questionar as coisas no próprio processo da sua geração.

E na gravura, quais passagens, quais trânsitos? Francisco Tropa, durante uma entrevista sobre a *Assembleia de Euclides*, refere uma colaboração com Tristán Barbarà na qual começou sem saber nada do ofício. Fez as gravuras como desenho, sem querer saber do processo. Tal como na fundição, onde faz apenas os positivos que depois observa à distância, fez o desenho sobre o cobre e depois entregou para imprimir. Salienta que para

---

<sup>14</sup> Gell, Alfred. *Art and Agency* (Oxford: Clarendon Press, 1998), p. 10. “Por isso a Antropologia tende a incidir sobre o ‘acto’ no contexto da ‘vida’, ou mais precisamente, na ‘fase da vida’ – do agente. A periodicidade essencial da antropologia é o ciclo da vida.”

<sup>15</sup> Ortega y Gasset, José. op. cit., p.16.

ser artista não é preciso saber do *métier*, é preciso olhar; ou um equilíbrio entre saber fazer algo e a observação. E se conhecer o processo da gravura não constitui para si uma prioridade, e mesmo na fundição é apenas observador, aí o olho aguça-se e constata, e aqui a observação ou atenção como forma de dedicação, que a fundição é em si uma ocupação primordial da escultura. “A fundição tem, na sua própria essência, toda a história da Escultura. Não importa o que está a ser fundido”<sup>16</sup>. Ora se é Ortega y Gasset que nos lembra que cabe ao homem inventar a sua existência e que isso constitui uma *tarefa poética*, a distância que impunha entre ocupações trabalhosas e felizes perde aqui o sentido de existir. Ao perdermos essa distância, aproximamo-nos do trabalho dos materiais e da observação desse trabalho.

Sobre a tarefa poética fala-nos Bachelard quando revela “a beleza intrínseca às substâncias materiais”, objecto do trabalho do autor, o interior de poemas dos poetas da energia e o seu material, “a mais profunda energia do trabalho humano”, que “a matéria revela as nossas forças, sugerindo um sistema para categorizar as nossas energias. (...) Nos nossos devaneios sobre a matéria, antevemos um futuro de trabalho, procuramos conquistá-la trabalhando.”<sup>17</sup> Apresenta o caminho da frescura de uma imagem até à percepção e salienta que só redobrando a nossa atenção podemos descobrir a *natureza predicativa das imagens*, e o modo como uma imagem pode preceder a percepção, iniciando aí uma aventura. Mas sublinha que a percepção, e cita Maurice Merleau-Ponty, só distingue essas tarefas, não as realiza, não as leva a cabo - para se dar a integração tem que se ligar a uma actividade coordenada e produtiva. “Só quando o corpo se polariza para as suas tarefas, existe em relação a essas tarefas e se reúne para atingir os seus fins”<sup>18</sup>. E salienta que o trabalho das substâncias materiais, ou a iniciação aos mistérios da energia, nos retira de uma realidade estática. Observa que a acção em relação ao material, que resiste e provoca, resulta num “destino cósmico”<sup>19</sup>.

O destino cósmico de que nos fala Bachelard ou o destino cómico, que vamos buscar ao humor de José Gil, quando diz que o humor nasce de *inadequações múltiplas*, (...) “O humor surge do que não surge. É um movimento para nada”<sup>20</sup>; fala de um humor que mal se distingue do não humor, de um movimento que inverte as dimensões habituais do estado das coisas.

Resta-nos pensar, de que modo um desvio pode ser um desfasamento e como pode ser encontrado no contexto do trabalho e do desenho indirecto que constitui a gravura. A cada momento pode dar-se um desfasamento, uma transição particular, um momento de humor; que pode surgir de uma contradição, um deslocamento, uma mudança, uma inversão ou degradação do desenho. Pode ainda surgir na utilização de novas ferramentas que oferecem resistência e obrigam a adaptar ou repensar o desenho ou ainda de uma

---

<sup>16</sup> Tropa, Francisco. Entrevista *O Osso da Escultura*, por Maria Leonor Nunes, no contexto da exposição *Assembleia de Euclides* (Jornal de Letras, 2007), p. 17.

<sup>17</sup> Bachelard, Gaston. *La Terre et les reveries de la volonté: Essai sur l'imagination de la matière* (Paris: Librairie José Corti, 1948); Tradução Inglesa: Kenneth Haltman, “*Earth and Reveries of Will – An Essay on the Imagination of Matter*”, (Dallas, Texas: The Dallas Institute Publications, 2002), Op.cit., p. 17

<sup>18</sup> Merleau-Ponty, Maurice. “Phénoménologie de la Perception”, p.117, in: Bachelard, Gaston. op. cit., p. 41.

<sup>19</sup> Bachelard, Gaston. op. cit., p.14.

<sup>20</sup> Gil, José. *O Humor e a Lógica dos Objectos de Duchamp* (Lisboa: Relógio D'Água, 2011) pp. 126 -127.

inadequação do desenho, na tradução de uma gravura no contexto de uma colaboração. Ana Tsing vai desdobrando a noção de colaboração ao longo do seu trabalho, e observa que “Não existe motivo para assumir que os colaboradores partilham objectivos comuns”<sup>21</sup>. Sendo assim a colaboração, como aspecto do desenho indirecto da gravura, participa como mais um desfasamento, “ Tu e eu descemos a rua, eu olho para uma coisa e tu para outra. É básico, é o cerne, determina que somos. ”<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Tsing, Anna L. *Friction – An Ethnography of Global Connection* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2005), p. 13.

<sup>22</sup> Nozkowski, Thomas. *Alone Together-Solitude and Collaboration in Contemporary Art* (2005) [https://www.youtube.com/watch?v=QQIT\\_cvpzmzU](https://www.youtube.com/watch?v=QQIT_cvpzmzU)



## Metodologia

2013, ano em que se dá início à observação, ficou marcado pela exposição da colecção Caixa Geral de Depósitos, onde se reuniram as gravuras editadas pela Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (SCGP), acolhida pelo museu do Neo-Realismo, e o catálogo que daí resulta. Uma homenagem a um percurso ímpar na gravura em Portugal, que nos serviu de referência e material de reflexão. O trabalho de campo desenvolveu-se durante dois períodos distintos no tempo. O primeiro ocorreu durante a Primavera de 2013, o segundo, englobou um período que teve início na Primavera de 2014 e terminou no Inverno desse mesmo ano.

No início do primeiro período, optou-se por uma observação participante que se centrou em duas oficinas de gravura: a MEEL, Múltiplos e Edições Limitadas e a oficina da Galeria Diferença. A escolha recaiu sobre casos extremos, nos quais os problemas a abordar estivessem de algum modo exagerados e contrastassem entre si. Duas abordagens com diferenças assinaláveis no ritmo, no que tocava à aprendizagem e a problemas de colaboração, na gravura.

Se a MEEL, com base em Carcavelos, começava a dar os primeiros passos, centrando-se num trabalho de colaboração, ainda que esporádico e irregular, a oficina da Galeria Diferença guardava experiências vindas de outros tempos. Oficina esta, integrada no projecto da Diferença, que surge como “cooperativa cultural de produção, documentação, divulgação e formação profissional” em 1977, e que, em 1979, se institucionaliza como “cooperativa exclusivamente constituída por artistas profissionais da área de comunicação visual”<sup>23</sup>. A Diferença surge de uma experiência que a precede, a Grafil, e da vontade de manter portas abertas a um espaço de trabalho comum. Transcrevemos aqui a resposta de José Alberto Monteiro Gil quando questionado sobre o contexto da transição entre a Grafil e a Diferença:

*A Grafil foi constituída em 1973 e, desde o início teve como objetivos principais a produção, edição, ensino e mostra da gravura. No seu primeiro ano de actividade aconteceu o 25 de Abril que alterou completamente as condições em que as galerias de Arte funcionavam. Muitas das que então existiam fecharam ou suspenderam a sua atividade devido ao desinteresse público que se seguiu e se prolongou por alguns anos. No caso específico da Grafil fechar simplesmente as portas não me pareceu uma solução aceitável devido ao enorme investimento que havia sido feito nas oficinas de gravura. Cobrindo as técnicas da gravura em metal, da litografia e da serigrafia estas oficinas eram, na altura, as mais bem equipadas do país. Era consensual entre os artistas que as utilizavam que se deveria fazer todos os possíveis para tentar preservá-las. Em reuniões ou simples troca de impressões entre mim e esses artistas foi começando a germinar a ideia de que se poderia encarar para a Grafil um funcionamento na forma de cooperativa de que fariam parte os utilizadores mais interessados. Devido a complexidades diversas (económicas, burocráticas e artísticas) percebeu-se que a transformação da sociedade*

---

<sup>23</sup> [s. n.] Documento do espólio da Galeria Diferença.

*comercial Grafil numa cooperativa deveria processar-se ao longo de um período de tempo que permitisse verificar, na prática, a exequibilidade da solução. Passou-se então a um período de alguns anos (1975/1978) com um funcionamento cooperativo apoiado burocraticamente e legalmente na estrutura da sociedade comercial Grafil. Durante esse período foi possível criar um grupo de artistas com interesses comuns que, a pouco e pouco, se foi estruturando. Também nesse período foi surgindo a diversificação da atividade da galeria que passou a apostar fortemente na divulgação de práticas ligadas às vanguardas artísticas sem que, por outro lado se tenha abandonado o apoio e o ensino das diversas técnicas da gravura, num figurino semelhante ao que existe ainda hoje. Confirmada assim a bondade da solução experimentada procedeu-se então aos registos e legalização da Cooperativa Diferença.<sup>24</sup>*

Como cooperativa afastava-se do modelo da SCGP nos seus estatutos, que obrigavam a que todos os sócios fossem artistas com actividade regular e que se mantivessem equilibradas as contas através da venda de obras em exposição, tal como refere André Silveira<sup>25</sup>. Se as duas cooperativas mantinham programas regulares de exposições, também na gravura partilhavam elementos comuns, colocando ao centro o espaço como ponto de encontro e sensibilizando para a prática da gravura através de cursos de iniciação. Desde a sua fundação até aos nossos dias a Diferença foi mudando com o tempo e pela presença de quem por lá foi passando. O nosso trabalho de observação centrou-se no lugar da oficina, consciente de que esta constitui apenas um dos elementos que lhe dá corpo.

É importante referir a proximidade a partir da qual se iniciou este caminho. Como primeiro dado a minha formação e prática da gravura, com passagem pelos ateliês da SACI - Studio Art Centers International; Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, OBS - Oficina Bartolomeu dos Santos; Oficina da Galeria Diferença; MGW - Mike Goes West; AGA – Amsterdam Grafisch Atelier. E ainda a proximidade aos informantes. Se o Hugo Amorim que fundou a MEEL fora meu colega durante toda a formação do Ar.Co, já o João Cochofel fora mais tarde professor de gravura na Diferença. De 2008 a 2011, o período em que a Gravura do Ar.Co perdia temporariamente as suas instalações, durante a transformação do espaço que acolhia a oficina de gravura no centro de documentação da escola, e a SCGP fechava portas, a oficina da Galeria Diferença constituía um dos únicos lugares abertos, senão o único, a quem quisesse trabalhar em gravura sem grandes obstáculos, na cidade de Lisboa. Claramente um período de transição no qual nasceram associações e movimentos que vieram colmatar este vazio, como é o caso da Contraprova (2009), da Oficina do Cego (2009) e mais tarde da MEEL (2013). Movimentos que se sentiram no Porto com a Arara a ser fundada em 2010, tal como a Matriz em 2009.

A escolha inicial de observação participante resultava de uma vontade de pensar a gravura a partir da sua prática, tendo como resultado um objecto gravado. Foi com essa motivação que se fez a primeira aproximação às duas oficinas e que funcionaram os

---

<sup>24</sup> José Alberto Monteiro Gil (Perguntas e respostas trocadas por email, 2015)

<sup>25</sup> Silveira, André. “Retrospecto”, in *A Doce e Ácida Incisão – A Gravura em Contexto (1956-2004)* (Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2013),” p. 245.

primeiros meses de trabalho. E se os resultados das gravuras podiam ter o seu interesse, logo surgiram problemas clássicos na recolha de dados. A gravura, os seus lugares, as pessoas e a actividade, constituíam o centro do meu dia-a-dia. Ir ao lugar onde as pessoas vivem, era, em certo sentido, ficar onde já se estava. Partia-se então do centro, de uma distância mínima. Na oficina da Diferença, durante as primeiras sessões, passados momentos tinha já o pensamento perdido nas gravuras, engolida pelo processo, numa ausência de atenção a detalhes do lugar e ao que se passava à volta; também na MEEL, onde fora iniciado um trabalho de colaboração, estava longe de obter melhores resultados, perdida em conversas sobre problemas técnicos de um qualquer detalhe particular. E se a subjectividade dos resultados poderia ter sido uma mais-valia para o trabalho, a ausência de distância atirava sempre a observação para muito longe.

James P. Spradley chama a atenção para a distinção entre “participant observer” e “ordinary observer”<sup>26</sup>. Spradley descreve o observador participante através de dois propósitos distintos: participar nas actividades de uma situação particular e observar as actividades, pessoas e aspectos dessa mesma situação.

Neste caso, participar e observar tornou-se um problema. Isto porque participar era, em parte, fazer gravura. E se a linguagem não me era estranha, apesar de constituir sempre uma novidade, o que tornava a tarefa mais difícil era, sobretudo, fazer gravura e observar ao mesmo tempo. Se analisar durante, suspende o movimento do trabalho, o contrário também ocorre. Neste caso fazer gravura, suspendia a observação. No meio do processo dava-se um regresso ao estado habitual de ocupação do lugar ou ao modo como regularmente convivía e falava com estas pessoas. Tal como J. Spradley chama a atenção, o regresso ao hábito compromete a observação.

Então porque se insistia na escolha da etnografia se esta trazia tantos problemas? E particularmente se o método na antropologia está sempre aberto a questionamento, e o da antropologia da arte e da antropologia de culturas visuais em particular, nesta viragem de século? Torna-se necessário apresentar a motivação da nossa escolha.

Em primeiro lugar, a escolha da etnografia nasce do trabalho proposto, para o qual a noção de distância é um problema central. Pareceu-nos importante estudar a partir do método para o qual esta era já uma questão estrutural. Em segundo, desviar para a oficina de gravura, comporta naturalmente elementos comuns à etnografia. Sendo um processo que depende da relação que se estabelece com o outro, do reconhecimento do ritmo do lugar, e a maioria das vezes da disponibilidade para observar, prestar atenção ou participar numa actividade que se desconhece e da qual depende o resultado final do trabalho. E se na etnografia conhecer com os outros é uma prioridade, esse processo nunca é neutro, requer como refere Pellizzi um “auto distanciamento necessário para criar uma verdade antropológica.”<sup>27</sup> E mesmo quando o processo envolve colaboração, a distância é um

---

<sup>26</sup>Spradley, James P., *Participant Observation* (Orlando, Florida: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1980), p. 53.

<sup>27</sup>Pellizzi, Francesco. “On the Margins of Recorded History: Anthropology and Primitivism”, in *Anthropologies of Art* (Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2003) p.27

assunto central, como sublinha Ana Tsing, “A diferença no âmbito de uma causa comum. Talvez se afigure mais importante do que vulgarmente pensamos.”<sup>28</sup>

Como progrediu a etnografia? O facto de existir uma familiaridade com os lugares, as pessoas, e a actividade, obrigaram então a medidas acrescidas para construir um olhar etnográfico. Foi iniciado um caminho de distanciação com o propósito de conquistar um posicionamento que permitisse um maior grau de objectividade. Ainda no primeiro período, a observação participante foi dando lugar a entrevistas e a uma recolha de imagens fotográficas. Se a gravura constituía o centro, observar obrigava à construção de uma distância, essencial à análise.

As primeiras entrevistas foram construídas de antemão, com base nas primeiras leituras escolhidas, em particular *La Terre et les reveries de la volonté: Essai sur l’imagination de la matière* de Gaston Bachelard e *Craftsman* de Richard Sennett. Estas eram entrevistas estruturadas a partir de um guião, onde era realizada a mesma série de questões a todos os entrevistados: o Hugo Amorim, João Cochofel, Madalena Parreira, Constança Meira, Inês Soares, Miguel Coelho, Rita Marques.<sup>29</sup> Da transcrição da primeira entrevista realizada com o Hugo Amorim, ficou-me presente a primeira troca de frases. Apesar de ter escrito um guião, a primeira pergunta realizada, não preparada, provavelmente reconhecendo a estranheza do momento, foi a seguinte: - *Muitas das perguntas que eu te vou fazer são perguntas ... que tu vais pensar - porque é que ela está a perguntar isto se já sabe a resposta ... eu conheço o teu trabalho, e conheço-te bem e há coisas...* ao que o Hugo respondeu – *que tens que perguntar ponto final* - e ao que acrescentei: *Umas tenho que perguntar, outras vou perguntar à mesma, por isso se aparecerem perguntas óbvias, faz parte.*” Quando James Spradley<sup>30</sup> diferencia o etnógrafo do amigo, reconhece que o excesso de proximidade durante uma entrevista pode resultar em um conjunto de respostas sem pormenores. O facto do entrevistado poder assumir que existem partes da história que o amigo já conhece, pode levá-lo a retirar detalhes que considere repetições ou dados óbvios, “Um amigo não faz a mesma pergunta repetidas vezes como um etnógrafo”. Esta repetição, de que nos fala é o que permite mais tarde encontrar “padrões

---

<sup>28</sup> Tsing, Anna L. *Friction – An Ethnography of Global Connection* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2003), p. 13.

<sup>29</sup> Critério de citação para as entrevistas realizadas: Nome (local, contexto da entrevista, data) – para a primeira vez que o entrevistado for citado; Nome, data, para as seguintes citações. No caso de aparecer mais do que um excerto da entrevista na mesma página, apenas ao primeiro será feita referência.

- Entrevistas Realizadas: Hugo Amorim (Carcavelos: primeiras instalações da MEEL, 2013; Lisboa, entrevistas subsequentes na MEEL da Rua da Bombarda), João Cochofel (Lisboa, oficina da Galeria Diferença, 2013), Constança Meira (Lisboa, entrevista realizada no seu ateliê, 2013), Madalena Parreira (Oeiras, entrevista realizada em sua casa, 2013), Inês Soares (Lisboa, oficina da Galeria Diferença, 2013), Miguel Coelho (Montijo, oficina Mike Goes West, 2013), Rita Marques (Almada, entrevista realizada no espaço de trabalho no Ar.Co, nas instalações da Quinta de São Miguel, 2013), Marta Caldas (Lisboa, Galeria Diferença, 2014), Maria Trindade Mexia Alves, Isabel Aguiar, Victor Milheirão (Lisboa: Atelier de Restauro das Amoreiras, 2013), António Santos (Lisboa: Metalúrgica da Penha M.A.P., 2014), Maria Boavida (Lisboa, Oficina Carapau Amarelo, 2105), Rui Alves (Lisboa, Centro Português de Serigrafia, 2015)

- Perguntas e respostas trocadas por email e utilizadas no trabalho: Bruno Borges, Ana Jotta, João Paulo Feliciano, Vasco Fletcher, José Alberto Monteiro Gil, Irene Ribeiro, Francisca Carvalho, Nuno Martinho 2015.

<sup>30</sup> Spradley, James P., *The Ethnographic Interview* (Belmont, California: Wadsworth Group, 1979), p. 28.

de sentidos” ou “camadas de sentido”.<sup>31</sup> E assim se fez, o Hugo nunca questionou, nem pôs em dúvida o que se fazia ali e fomos andando dessa maneira. E foi esse aspecto, o facto de ele não estranhar e colaborar nas entrevistas, sem nunca colocar em questão a validade das perguntas que me permitiu, repetir, reformular, recolocar-me ao longo do trabalho de observação; durante o caminho fomos trocando informações, recorrendo um ao outro para tirar dúvidas. Destaca-se esta colaboração porque aqui se repetiram entrevistas, uma vez realizada a primeira mais formal, seguiram-se “entrevistas menos estruturadas”<sup>32</sup>. A segunda entrevista foi realizada após a mudança do espaço da oficina MEEL, de Carcavelos para Lisboa, e a terceira após o trabalho de colaboração para a exposição *Mercadoria Chinesa*. A repetição permitia neste caso “refinar questões”<sup>33</sup>, perceber diferenças e criar comparações.

A utilização da fotografia justifica-se em primeiro lugar, e mais uma vez, por uma questão de distância, porque aí a repetição não se fazia sentir. Insistir passava a ser um gesto invisível, que não obrigava a uma resposta por parte de quem era observado. Em segundo lugar, permitia recolher imagens sem possível tradução em texto que mais tarde se viriam a compor no caderno de imagens. Uma recolha que durante o trabalho de observação teve a função de diário gráfico e mais tarde, durante a análise, como auxiliar de memória. Estas imagens possibilitavam a apresentação de sequências narrativas do processo e alterações das mesmas no tempo, além disso permitiam colocar lado a lado momentos de trabalho, momentos de repouso, decisões e passagens, contextualizando os objectos no espaço: ferramentas, gravuras e outros, e ainda experimentar duas práticas cuja familiaridade é vital ao trabalho. Se a gravura era uma prática integrada a fotografia constituía uma novidade, o que contribuía para uma sensibilização a diferenças entre as duas práticas; factor que afastava a escolha da imagem em movimento como opção de análise, visto introduzir elementos que dificultavam a observação dessa relação de proximidade.

É importante referir que estas sessões nunca foram negociadas. Foram sempre os ‘fotografados’ que escolheram as ocasiões, aquilo e quem se podia fotografar. Foi fluído. Quando dava, dava, não insisti nem negocieei. Isto porque neste terreno híbrido entre artesãos e artistas há um traço comum que se observa: a ocupação do espaço tem um carácter privado que obedece a rituais que têm um ritmo próprio, que só pode ser interrompido se puder ser, sem que isso obedeça a uma regra. Depende da personalidade de cada um. Visto o trabalho de campo ser de carácter multi-situado, na presença de obstáculos ia encontrando outros lugares que me permitissem observar um ou outro detalhe do processo. No período de transição entre os dois momentos de observação, tornou-se urgente aumentar o grau de atenção a elementos estruturais do universo da gravura. Foram fotografadas imagens das diferentes matrizes, umas encontradas outras procuradas. Esta recolha de imagens funcionava como uma aproximação aos lugares em que foram encontradas e ao peso histórico destes objectos que nos aparecem como suporte de um gesto.

---

<sup>31</sup> Idem, p. 53.

<sup>32</sup> Madden, Raymond, *Being Ethnographic-A Guide to the Theory and Practice of Ethnography*, (Londres: SAGE Publications, 2010), p. 68.

<sup>33</sup> Idem, p. 74.

Em consequência das limitações oferecidas pela irregularidade de trabalho na MEEL e pelo excessivo condicionamento à lógica de ensino do ofício na Diferença, expandir o campo de observação tornou-se vital. Foram realizadas entrevistas, dentro e fora das oficinas, e a fotografia, que começou por sublinhar as entrevistas, foi ganhando autonomia.<sup>34</sup> Após uma análise dos dados recolhidos foram visitadas oficinas paralelas que permitissem observar momentos particulares do processo com atenção, motivadas por questões que se levantaram num primeiro momento de observação, relacionadas com a preparação, ocupação, desvio e colaboração, na gravura. As visitas, à Metalúrgica da Penha (M.A.P.) e outras oficinas, partiram de um gesto reflexivo, o do observador a ganhar distância para poder comparar escalas e descrever diferenças. Uma comparação de ritmos, mais do que comparação de escalas, entre quem habita a oficina e quem vem de fora. A comparação como método. Se a “diferença, metodologicamente, se traduz por comparação”, Pellizzi refere o cuidado a ter com a distinção entre o que deve ou não ser comparado. Para que se dê início à *comparação* há que ter certos dados em conta. Nesta perspectiva, uma tarefa antropológica não tem início “sem que sejam reconhecidos elementos específicos e compreendidas certas implicações, sem que seja criado um chão no qual se possam contextualizar os elementos estudados de um ponto de vista histórico e conceptual”.<sup>35</sup> *Frágil* é como Pellizzi descreve “a disposição para aceitar o objecto de estudo. A estabelecer-se, a relação apresenta, de certo modo, um carácter recíproco visto dar-se quando são aceites os termos do objecto de estudo e reconhecida a origem dos termos do observador.”

À medida que se caminhava no ciclo da pesquisa etnográfica, iam-se descobrindo novas questões e, depois de analisados os primeiros dados, houve que repensar. Aos poucos foram sendo criados percursos que desviavam dos lugares previamente escolhidos para desse modo registar, não apenas a vivência das oficinas de gravura da Diferença e MEEL, mas tudo o “que se tornasse útil do ponto de vista de construção dos dados”<sup>36</sup>, outros lugares, outras oficinas: a oficina M.A.P., Atelier de Restauro das Amoreiras, Gabinete de Desenhos e Gravuras do Museu de arte Antiga, acervo do Museu do Oriente, Centro Português de Serigrafia, Oficina Carapau Amarelo e Oficina Arara.

O carácter multi-situado da observação permite ligar o geral ao específico, tal como podemos observar através do trabalho de Ana Tsing. Este contraste de escalas torna-se particularmente visível no centro do *Friction* (2005), onde encontramos o capítulo no qual compõe a lista de espécies, em conjunto com Uma Adang. Uma lista que funciona como metáfora e momento de pausa, a partir da qual somos obrigados a mudar de ritmo, respirar mais pausadamente, e focar aquilo que está mais próximo. Um gesto que Tsing refere como “Um projecto auto consciente de colocar um nicho local dentro de uma imaginação global”.<sup>37</sup> Uma antropologia reflexiva, situada e holista, nas palavras de Pellizzi, com “uma ambição totalizadora”<sup>38</sup>.

---

<sup>34</sup> As imagens que aparecem no texto partem do caderno de imagens, como tal a sua referência aparecerá no final do trabalho incluída na descrição de cada página do caderno de imagens. Dessa lista constará a seguinte informação: Objecto, data, local.

<sup>35</sup> Pellizzi, Francesco. op. cit., p. 27.

<sup>36</sup> James P. Spradley, op. cit., p. 32.

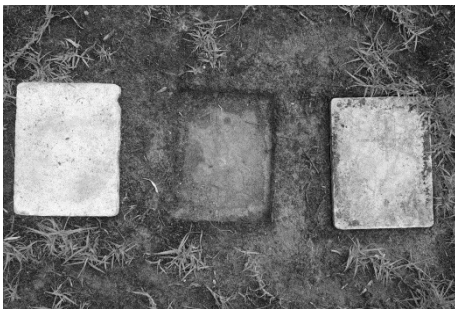
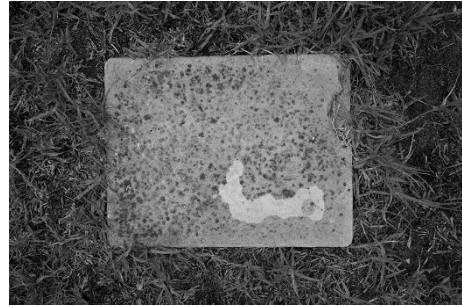
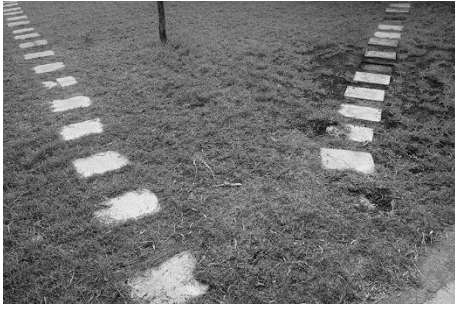
<sup>37</sup> Tsing, Anna L. op. cit., p. 156.

<sup>38</sup> Pellizzi, Francesco. op. cit., p. 27.

O segundo momento da observação funcionou por visitas curtas, à excepção do acompanhamento da mudança de instalações da oficina MEEL, de Carcavelos para Lisboa. Estar presente no novo espaço permitiu acompanhar o trabalho para a exposição *Mercadoria Chinesa*, com curadoria do Nuno Crespo, em colaboração com a galeria Cristina Guerra. A oficina Arara constituiu uma das últimas visitas da pesquisa. Este percurso foi sendo criado à medida que foram surgindo novas questões.

Da análise do material recolhido, separado por ‘pastas’ de entrevistas redigidas, fotografias em primeira fase de selecção e recolha documental organizada, tornou-se necessário dar início à apresentação do trabalho realizado, de forma a passar o que de mais urgente se tornava revelar. A apresentação dos resultados da observação foi organizada segundo problemas que se foram aprofundando ao longo da pesquisa. É uma síntese que nos permite reflectir sobre os problemas que foram surgindo durante o caminho. As fotografias como já referimos, foram organizadas na forma de um caderno de imagens que durante o texto aparecem como referências de pequena escala e sem cor mas que nos auxiliam a criar um fio condutor e permitem ter acesso a sequências narrativas do processo, tal como às passagens entre espaços e ao desdobramento dos problemas apresentados.

A análise das primeiras entrevistas e imagens recolhidas revelava uma atenção a um dado particular. Dado esse que também já se vinha desdobrando nas leituras, umas escolhidas para o trabalho e outras aleatórias: todas trabalhavam a noção de ocupação primordial ou ocupação central no trabalho. Ficou então assente que a ordem cronológica da observação e o seu encadeamento não constituiriam a linha central da apresentação da observação, a estrutura seria construída numa fidelidade àquelas que viríamos a considerar ocupações centrais da gravura. Era importante perceber o que partia do ofício e o que ia buscar algo ao lugar. De um lado e doutro, casos híbridos incluídos, se partia de uma aproximação ou distanciamento ao ofício. Aproximação através das ocupações centrais da gravura, de um trabalho que é levado a um limite e permite observar um exagero, ou seja, o trabalho do material que se liga a um *destino cósmico* pelo conhecimento *quase genético* dos materiais e das ferramentas, o processo e os seus ritmos, e, por outro lado, a observação das alterações mínimas, segundo o desdobramento das ocupações da gravura, a preparação e o desenho indirecto.





## 1. Arqueologia dos termos

### 1.1. O termo gravura – a que se refere?

“Celui qui aime les substances, en les désignant, déjà il les travaille”.<sup>39</sup>

Gaston Bachelard

“For the most part the dividing lines,  
however blurred in terms of vocabulary,  
are sufficiently clear in our minds.

Nobody will be surprised that photographs are excluded  
from a book entitled “How to identify Prints” .<sup>40</sup>

Bamber Gascoigne

O que estamos a nomear quando usamos a palavra gravura? Estaremos todos a falar do mesmo? É bem provável que não. Ou que sim. O problema nasce exactamente pelo espaço alargado que o termo ocupa.

Em Portugal, e no dia-a-dia, o termo *gravura* reúne tudo o que a esse universo pertence e refere ainda os principais elementos do processo: a *matriz* como superfície gravada é *gravura*; e ainda à *imagem impressa* se dá também o nome de *gravura*. Poder-se-ia utilizar a palavra *estampa* para falar da *imagem impressa*, à semelhança do francês *estampe*<sup>41</sup>, mas à excepção de um ou outro texto técnico<sup>42</sup> de uma ou outra colecção, um qualquer contexto de jornal, a palavra *estampa* não é utilizada no dia-a-dia do contexto da gravura e da oficina em particular. Damos um exemplo de um anúncio português para uma exposição do Museu do Prado, no qual podemos ler o seguinte título *No solo Goya. Aquisições para o Gabinete de Desenho e Gravuras do Museu do Prado*<sup>43</sup>. Contudo, ao consultar o título original *No solo Goya. Adquisiciones para el Gabinete de dibujos y estampas del Museo del Prado 1997-2010*, verificamos que houve um esforço para traduzir uma palavra cujo significado é semelhante ao português mas que adquire, entre nós, um sentido diferente pelo modo como tem vindo a ser empregue nos diversos

---

<sup>39</sup> Bachelard, Gaston. *La Terre et les reveries de la volonté: Essai sur l'imagination de la matière* (Paris: Librairie José Corti, 1948), p. 57.

<sup>40</sup> Gascoigne, Bamber. *How to Identify Print - A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink Jet* (Londres: Thames and Hudson, 1995), p.3.

<sup>41</sup> Béguin, André. Prefácio para o *Dictionnaire technique de l'estampe – A – F* (Bruxelles: André Béguin, 1977), II “(...) no séc. XV, influenciada pelo italiano *stampa*, de *stampare* «imprimer», estampa toma o significado de «impressão». O sentido de «imagem impressa» é autenticado, depois de 1647, por uma carta de Poussin: «...a pobre pintura está reduzida à estampa»

<sup>42</sup> Soares, Ernesto. *História da Gravura Artística em Portugal - Os artistas e as suas obras*, I volume (Lisboa: Livraria SamCarlos, 1971), p. 7.

<sup>43</sup> PPorto (Plataforma de informação sobre o Património Cultural e as Indústrias Criativas: 2015) <http://www.pportodosmuseus.pt/2011/04/09/exposicao-no-solo-goya-aquisicoes-para-o-gabinete-de-desenho-e-gravuras-do-museu-do-prado-no-museu-do-prado/>

contextos. Entre os *Gabinetes de desenhos e gravuras* e os *Gabinetes de desenhos e estampas*, aparece um termo mais abrangente, o *Gabinete de obra gráfica*.

O nome *gravura*, tal como o francês *gravure*, aponta para o trabalho ou acção sobre a matriz e, “por metonímia”<sup>44</sup>, dá também nome ao objecto já impresso. Talvez o uso da *gravura* para definir tanto a matriz como a imagem impressa, venha enraizado desde a oficina de tipografia onde, no momento de composição, era comum a expressão ‘quantas gravuras leva?’, para as distinguir do texto construído por tipos. O uso alargado do termo vem certamente do contexto da oficina de gravura, tal como podemos verificar pelo excerto recolhido por David Santos, no texto que escreve para a *Doce e Ácida Incisão*: “Podia ler-se nos folhetos que lançavam a iniciativa (...): “Gravura fomentará e apoiará iniciativas, tendentes a alargar a prática e o gosto da gravura original. Lançará mensalmente, em exclusivo dos seus sócios, uma gravura original, a preto ou em cores, (xilografura, linóleogravura, litografia, água-forte, etc.)”<sup>45</sup>. Durante o processo de impressão<sup>46</sup>, o papel ou outro suporte que receba a tinta toma o nome de *prova*. Editada ou não, no final do processo passa de novo a *gravura*. Nesse momento, o termo torna-se mais específico e refere de novo o material da matriz - a madeira, a seda ou pedra - e voltamos a falar de xilografura, serigrafia, litografia. Na gravura em metal, a prática que de forma mais imediata nos surge como dando corpo ao nome *gravura*, o termo torna-se ainda mais específico e refere a ferramenta, seja ela manual ou química, e então falamos de uma *ponta seca*, um *verniz mole*, etc.

Não se propõe aqui que a palavra *estampa* deva ser adoptada mas sim pensada, até porque se verifica que no contexto da oficina de gravura a palavra não é comum e mesmo se referirmos um contexto técnico e formal não é um termo generalizado. Deixamos aqui a nota de que durante a apresentação do trabalho de observação serão sempre utilizados os termos ouvidos nas oficinas). No entanto, o termo *estampa* traz vantagens práticas assinaláveis. Uma, entre outras, é a possibilidade de reunir as ‘gravuras’ e as ‘grafias’, questão que iremos abordar no ponto seguinte.

## 1.2. Gravura e Grafia

Se a *gravura* remete para a acção de escavar ou ‘morder’ a *grafia* reenvia ao desenho e à escrita. É um erro reduzir o objecto gravado à imagem impressa porque este pode dispensá-la; de igual modo a imagem impressa não pode ser reduzida à *gravura*, especificamente a partir de 1799, com a invenção da *lithographie*, por Alois Senefelder. No espírito do seu inventor, a litografia não se destinava ao desenho mas sim à escrita de

---

<sup>44</sup> Béguin, André. op. cit., II.

<sup>45</sup> Santos, David. “O Neorrealismo e a Democratização da Obra de Arte Proposta pela Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (SCGP)”, in *A Doce e Ácida Incisão – A Gravura em Contexto (1956-2004)* (Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2013), p. 166.

<sup>46</sup> No contexto das oficinas de gravura observadas: MEEL, Diferença e Mike Goes West.

texto e música, em verdade, a grande atracção do método advinha exactamente do facto de que desenhar na pedra fosse quase tão natural como sobre uma folha de papel (visto que a imagem era criada à superfície, sem incisão<sup>47</sup>; e que a pedra não oferecia muito mais resistência aos instrumentos de desenho do que o papel). Esta *grafia*<sup>48</sup> aparece por vezes incluída, por extensão, no inventário dos métodos de impressão da gravura. Isto apesar do ataque à pedra pelo mordente, durante a preparação da pedra, ou acidulação<sup>49</sup>, não provocar um relevo suficientemente significativo para ser considerado mordedura.

“Não seria minimamente paradoxal apresentar a história da estampa como uma sucessão de esforços para se libertar da lenta e penosa “gravura” para se assemelhar ao desenho: a água-forte seria disso a primeira etapa e a litografia, o passo definitivo.”<sup>50</sup>

Claramente, alguns aspectos teriam ainda que ser trabalhados para que a litografia deixasse de pertencer ao grupo das *lentas e penosas*. Não podemos esquecer que a litografia é o antepassado directo do offset e só nessa altura é que se liberta da dificuldade do manuseamento das pedras e da acrescida dificuldade do processo de impressão. Para a litografia o impressor passa a ter uma importância capital; é ele o guia, porque esta técnica, aparentemente mais fácil, tem um processo de impressão bastante difícil de dominar.

Podemos adiantar um excerto da entrevista da Madalena Parreira, sobre a experiência de aprendizagem na oficina de gravura da *Camberwell College of Arts*, para perceber o sentido de “provação do material”<sup>51</sup>, de que fala Bachelard, e podermos construir uma sensibilidade à prática para além da sucessão de esforços em tornar a técnica mais eficaz. Na *Camberwell* experimentou todas as técnicas à disposição. Apesar da experiência em litografia ser opcional, e particularmente em pedra, visto que era possível aprender a litografia em zinco no seu lugar, justifica assim porque quis aprender a prática tradicional:

*Porque as pedras são maravilhosas. Uma pedra daquelas pesa 20 kg, é enorme, tem fósseis, tem uma superfície fantástica e tudo aquilo dá vontade de mexer. E eu era assim, tinha aquela tara de mexer e então mal lá cheguei, à introdução de litografia (eu já estava ansiosa por experimentar, tinha bastante curiosidade) pedi logo para fazer pedras e ficou tudo com um ar muito incomodado; porque as pedras são um ‘health hazard’ e porque*

---

<sup>47</sup> Note-se que existe uma excepção, a litogravura: “«Litogravura» é uma palavra composta que significa «cavar com uma ferramenta (gravar) na pedra». Tendo em conta a sua imprecisão e, principalmente, a confusão frequente com a litografia, é preferível empregar termos mais precisos, em função dos seus diferentes usos: gravura lapidar, petróglifo para a arte rupestre; fotolitografia para a microeletrónica.” <http://odarts.fr/technique/lithogravure-ou-lithographie/>

<sup>48</sup> Na terminologia portuguesa das técnicas da gravura, grafia e gravura, como sufixo, não aparecem com uma regra fixa. O nome de uma técnica por vezes aparece com um ou o outro para descrever o mesmo processo: “Claro que a Serigrafia seria o destino normal desta utilização maioritariamente funcional da gravura – num certo sentido como a xilogravura e a litogravura tinham servido os propósitos da década anterior”. (Sardo, Delfim. op. cit., p. 274).

<sup>49</sup> Jorge, Alice e Gabriel, Maria. *Técnicas da Gravura Artística*, (Lisboa: Livros Horizonte, 1986), p. 119.

<sup>50</sup> Adhemar, Jean et al., *Les Techniques de la Gravure - Les Estampes* (Paris: Librairie Gründ, 1973), p. 17.

<sup>51</sup> Bachelard, Gaston. op.cit., p. 17.

*as pedras são muito pesadas e tens que as manipular; e ficas sem dedos, ou ficas sem costas ou ficas sem qualquer coisa e portanto veio uma senhora de propósito ensinar-me a pegar em pesos... tens que usar os joelhos, tens que as por na coxa; não consegues carregar uma pedra de uma mesa para a outra sem usares as pernas; arrastas para a tua cintura e carregas... e polir pedra contra pedra; eu adorei porque têm realmente texturas diferentes e os desenhos mudam bastante consoante a pedra que tu usas, e... nunca consegui fazer desenhos bons em litografia, era excessiva liberdade...*<sup>52</sup>

Esta excessiva liberdade que descreve a Madalena Parreira, sobre a sua primeira aproximação à litografia, quando comparada ao trabalho sobre metal que já dominava, revela na realidade a infinidade de possibilidades expressivas que o desenho sobre a pedra permite: a utilização de lápis litográficos de diferentes teores de gordura, os crayons litográficos, e a tinta ou tushe<sup>53</sup> diluída em água ou solvente, são apenas alguns exemplos da diversidade de utensílios que a técnica admite.

À variedade de meios pelos quais a imagem podia ser criada, acrescentava-se ainda a possibilidade de transferência de uma imagem proveniente de outros métodos de impressão. Torna-se a partir de então árdua a tarefa de identificar a natureza da imagem final a olho nu, pela dificuldade em reconhecer pistas ou a natureza de cada linha particular. Estas ‘novidades’ introduzidas pela litografia provocam modificações no processo e consequentes alterações na escolha das palavras para o descrever, ponto que passamos a apresentar de seguida.

### 1.3. Superfície de Impressão

A possibilidade de transferir a imagem para mais do que uma superfície até ao final do processo, introduzida pela litografia, e mais tarde a novidade do ecrã serigráfico, obrigam a uma revisão dos termos referentes à matriz. Era necessário um nome igualmente abrangente, ou seja, que fosse denominador comum a todos os suportes, mas acima de tudo que permitisse ser mais específico na descrição de cada fase do processo. E aparece o termo *superfície de impressão*, *surface of impression* ou *élément d'impression*. Verificamos que o caso francês tinha um problema acrescido pelo uso generalizado da palavra *planche* que não incluía de forma natural o ecrã serigráfico:

“O termo *planche*, que não poderia ser hoje usado para definir o ecrã serigráfico; dever-se-ia dizer ‘*élément d'impression*’ (...) – que permite uma impressão por tintagem. Esta componente pode ser em relevo, a oco, plano ou em *stencil*. Pode-se-lhe chamar placa, pedra, ecrã, etc.”<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Parreira, Madalena, (Oeiras, Entrevista realizada em sua casa, 2013)

<sup>53</sup> Jorge, Alice e Gabriel, Maria. op. cit., p. 113.

<sup>54</sup> Béguin, André. op. cit., IV.

À *superfície de impressão* que permite a transferência de tinta, em português e no dia-a-dia do contexto da oficina, dá-se o nome de matriz, ou o nome que melhor se associa ao material - a placa de madeira, a chapa de metal, o bloco de pedra, a seda, etc. Já num texto especializado, que descreva momentos particulares da impressão, este termo passa a ter outra utilidade porque permite diferenciar as várias etapas do processo. Possibilita ainda desdobrar a *matriz* em diferentes *superfícies*, afastando no tempo os diferentes momentos de trabalho e transferência de tinta.

O termo *superfície de impressão* serve-nos de imagem para a transformação que tomava aqui lugar. A criação de um espaço, de uma distância entre o primeiro gesto sobre a pedra e a impressão final, que vem alterar definitivamente o modo como até então se podia entender a gravura, no sentido de processo e imagem impressa. Passamos a poder distinguir, a partir destas ‘superfícies de impressão’, os diferentes momentos de transferência, separados em passos visíveis pela litografia; os mesmos passos que mais tarde vão dar origem a um super-rápido *offset*. Esta divisão, em elementos ou superfícies, permite ainda pensar e observar o trabalho sobre as matrizes mais antigas com mais atenção, de forma a sentir a infinidade de passos provocados pelo tempo de cada material, na utilização de cada ferramenta.

#### 1.4. Gravure/ Estampe vs. Printmaking/ Print

Com a introdução da litografia e outras técnicas de impressão experimentais que começavam a utilizar a fotografia nos seus processos, entre o séc. XIX e o séc. XX, a terminologia francesa foi sendo repensada, não apenas se debruçando sobre temas isolados como o que acabámos de apresentar mas, principalmente, o que era ou não correcto apresentar como *gravura* e exacto ser considerado como *estampa*.

“Os salons de gravura admiram obras cujos elementos impressos não foram gravados.”<sup>55</sup>

E então começa o reinado das excepções; esta técnica inclui-se nesta divisão dos termos, esta outra não, aquela fica no limbo, etc. Um debate que se prolonga, como podemos ver pela definição dada em 1936, pelo *Comité national de la gravure française*, ilustrando desta forma o reinado pouco claro dos termos que se praticavam nesses ‘tempos incertos’, que por essa altura ainda deixavam afastada a recém-inventada serigrafia (n.1910).

“São considerados como gravura, estampas e litografias originais, provas tiradas a preto ou a cores, de uma ou mais ‘planches’, inteiramente concebidas e realizadas manualmente pelo mesmo artista qualquer que seja a técnica empregue, à exclusão de todos os procedimentos mecânicos ou fotomecânicos”<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Idem, II.

<sup>56</sup> Idem, III. “A definição foi dada em 1936 pelo Comité national de la gravure française, definição essa que foi revista pelos sindicatos dos Marchands d’estampes, fundada em 1919 em Paris por Georges Mayer”.

E vamos percebendo que, de 1799 em diante, há uma série de ajustes nos termos, à medida que umas técnicas se vão estabelecendo como práticas e outras de cariz experimental vão caindo no esquecimento. Neste período de acertos e revisão de termos, percebe-se que o foco de atenção da terminologia francesa deixa de se concentrar naquilo que possa ou não ser uma gravura (como matriz/processo/imagem impressa) e passa então a preocupar-se com a definição do termo *estampe*. E parece-nos que, entre o esforço de distinguir o que possa ou não ser considerado *estampe*, e a introdução do termo *élément d'impression* no centro da sua definição, a terminologia francesa e inglesa acabam por se aproximar.

Até então, entre os termos *gravure* e *printmaking*, ficávamos nos extremos ou no meio do processo. Se o termo *gravure* dá nome ao trabalho ou acção sobre a matriz, e pode ainda designar o objecto já impresso, já o termo inglês *printmaking* refere o gesto de imprimir e centra a definição do termo na passagem, no momento de transferência de tinta da matriz, ou superfície de impressão, para o papel ou outro suporte que a receba. Na terminologia inglesa, segundo a definição de Bamber Gascoigne *Printing*,

“Define-se estritamente como a transferência de tinta de uma superfície de impressão preparada (o bloco, a chapa ou a pedra que contém a imagem) para uma folha de papel ou outro material. A tinta pode ser transportada nas partes sobrelevadas da superfície de impressão (relevo), nas partes rebaixadas (*intaglio*) ou na superfície propriamente dita (planográfica ou de superfície). Em superfície elevada, rebaixada ou plana - não pode ser de outra maneira.”<sup>57</sup>

Definição esta que se encontra muito próxima daquela dada por André Béguin para o termo *estampe*. Observamos que Béguin começa por apresentar a *estampe* como o resultado de uma impressão:

“ Uma estampa é o resultado de uma impressão. (...) A impressão da estampa realiza-se graças ao elemento de impressão, caracterizando-se cada um destes pela forma como se dispõe a tinta na sua superfície. (...)”<sup>58</sup>

Tanto uma definição como a outra acrescentam que as diferenças derivam da forma como a imagem é criada na superfície de impressão, do modo como esta é tintada, e da maneira como a tinta se comporta quando é transferida para o papel.

Bamber Gascoigne separa num trio toda a variedade de imagens impressas, diferenciando três famílias de métodos de impressão: *relevo*, *intaglio* e *planográfica*. Apesar do trio corresponder a uma divisão tradicional ou clássica, já colocar o seu foco de atenção no momento da impressão e na transferência de tinta em particular, é específico à terminologia inglesa. Esta parte da acção *printmaking*, distante da *gravure*, como termo geral para definir a prática. Curiosamente, o termo *print* vem do francês

---

<sup>57</sup> Gascoigne, Bamber. op. cit., p. 1.

<sup>58</sup> Béguin, André. op. cit., VI.

arcaico *preinte* (impressão) do particípio passado *preindre* (imprimir), alterado de *prembre*, do Latim *premere*.<sup>59</sup> Ora se os franceses tivessem seguido esta via para descrever a prática, centrando-se na descrição da impressão e não no trabalho da matriz, provavelmente parte desta análise teria sido desnecessária. Mas não é esse o caso e como tal, o termo estampa e as consequentes *Histoire, dictionnaire, dictionnaire technique de l'estampe*, não só foram mais prolíficos do que os livros de história e técnica da gravura, como vieram ainda aproximar o discurso francês do inglês.

Agora se nos focarmos no termo inglês, notamos também, que do *premere* até à noção de *transferência* também já ocorreu um desvio. Visto que o termo escolhido para dar nome à prática *printing* ou *printmaking*, hoje se define pela “transferência de tinta de uma superfície de impressão preparada para uma folha de papel ou outro material”<sup>60</sup>, e, embora seja uma característica da *print* ela sofrer uma pressão no momento da transferência, a prensa, no sentido de comprimir ou apertar, não constitui hoje o elemento unificador. Ainda assim *print* é o termo abrangente que une um universo particular.

Parece-nos que por cá, salvo exceções, se continuou a usar o termo gravura com um sentido alargado e que este prevaleceu, em particular, no espaço da oficina. Facto que vamos poder observar durante a apresentação do trabalho. Não nos parece um problema o uso alargado do termo *gravura* que, tal como o *printmaking* refere uma prática que se afastou da palavra que lhe deu origem. Mais importante será contextualizar os problemas e a época em que surgiram para que certos termos tivessem que ser pensados, de modo a que o discurso pudesse acompanhar a história da sua prática.

### 1.5. Classificações: A gravura manual e processual

Aos métodos de gravura ditos tradicionais, ao longo do séc. XIX, foram sendo acrescentados outros, mais ou menos experimentais. Tornou-se nessa altura necessária, não apenas uma revisão de termos, como também uma divisão das técnicas por categorias. E então, conforme a preocupação de quem as agrupava e do problema que se levantava, foram surgindo distinções. Umas mais úteis ao nosso trabalho que outras:

- Estampes Manuelles et Industrielles (a); Manual and Processual Print (b); Gravura Original e Reprodução Mecânica (c); Estampe Original et D'Interpretation (d); Divisão por ferramentas e ainda por técnicas que cumprem uma, de duas características fundamentais, a possibilidade de repetição e inversão da imagem (e), etc.<sup>61</sup>

Das diferentes classificações, destacamos dois grupos que passamos a apresentar: uma primeira categoria, que separa a gravura artística da reprodução mecânica, assim como

---

<sup>59</sup> Print. *Online Etymology Dictionary* ( Dictionary.com, 2015)  
<http://dictionary.reference.com/browse/print>

<sup>60</sup> Gascoigne, Bamber. op. cit., p. 1.

<sup>61</sup> (a) Béguin, André. op. cit. (b) Gascoigne, Bamber. op. cit. (c) Jorge, Alice e Gabriel, Maria. op. cit. (d) Béguin, André. op. cit. (e) Gascoigne, Bamber. op. cit.

distingue a gravura original da gravura de interpretação. Esta preocupação acrescida em distinguir “uma gravura original de cunho artístico, de uma reprodução mecânica”<sup>62</sup> nota-se ao longo do séc. XX e resulta da invasão de imagens que naquele tempo aparecem difundidas em revistas e jornais, distinguindo-se a gravura original como aquela que é concebida e executada pelo próprio artista ou sob sua orientação. Preocupação que se torna notória no Acordo de Subsera que,

“(…) que pretendia regulamentar as edições de arte, num momento que se havia tornado comum a venda de reproduções fotomecânicas. Aí, procurava-se fixar regras que permitissem a distinção entre uma estampa original e cópias de obras de arte, partindo do disposto pelo Congresso Internacional de Artistas, que havia tido lugar em Viena em 1962, e pela Associação Internacional de Artes Plásticas, organização filiada na Unesco.”<sup>63</sup>

Apesar disto, a preocupação em definir o que pudesse ou não ser considerado *gravura artística* tornava-se, e também no contexto português, em certo sentido, desconhecida com os movimentos artísticos do seu tempo. Visto que era notório um desejo dessa mesma invasão de imagens e de uma atenuação do muro que separava uma categoria da outra:

“Num país em que o desgaste da imagem não fazia sentido, mas onde se notava a necessidade de corresponder à almejada invasão das imagens que tardava, a gravura permitiu a fluida contaminação da mão pela mediação reprodutiva(…).”<sup>64</sup>

Deixamos a ressalva que a distinção entre a referida *gravura original* e *gravura de interpretação* virá mais tarde a ser útil, no momento em que abordarmos o problema da especialização, tradução e colaboração no contexto da gravura.

Apontamos agora um segundo grupo, que reúne as práticas da gravura consoante a natureza dos processos e das suas ferramentas. Neste conjunto incluímos as categorias que, em lugar de dar atenção ao que possa ou não ser artístico ou original, se concentram na distinção entre o que possa ser considerado gravura manual ou não manual; para estas aparece mais do que uma categoria que apresentamos segundo os seus contrastes: O contraste entre uma técnica que permite ao gravador exercer uma acção ‘física’ sobre a matriz e outra na qual a ferramenta que utiliza exerça uma acção ‘química’, ‘fotoquímica’ ou ‘electroquímica’, sobre a matriz; o contraste entre técnicas manuais e industriais<sup>65</sup>, utilizado para distinguir os métodos considerados mais eficazes na reprodução em larga escala<sup>66</sup>; e o contraste entre *gravura manual* e *gravura processual*, no sentido que lhe dá Bamber Gascoigne, a classificação que melhor nos serve porque permite perceber a dinâmica entre superfície ou elemento de impressão e a noção de transferência.

---

<sup>62</sup> Jorge, Alice e Gabriel, Maria. op. cit., I.

<sup>63</sup> Silveira, André. op. cit., p. 242.

<sup>64</sup> Sardo, Delfim. op. cit., p. 27.

<sup>65</sup> Béguin, André. op. cit. VII.

<sup>66</sup> Tal como podemos observar na tabela do anexo 2.



Até ao século XIX, todas as gravuras, em certo sentido, aparecem como manuais, “visto que a imagem a ser impressa era sempre criada na última superfície de impressão”<sup>67</sup>, (fosse madeira, metal ou pedra), pela mão do artista ou artesão. Nasceu então, contemporâneo à litografia, um campo de pesquisa que experimentou métodos, através dos quais a imagem pudesse ser transferida para uma superfície de impressão, envolvendo técnicas de transferência em vez de habilidade ou trabalho manual.

Nessa época começa a ser utilizado o termo *process print*, que hoje aparece associado a métodos da gravura que incluem a fotografia no seu processo. No entanto, o que nos parece particularmente curioso é uma aplicação mais invulgar do termo, que Bamber Gascoigne recupera na sua divisão da gravura por categorias: “(...) uma utilização mais antiga aplicava o termo a qualquer gravura na qual a última superfície de impressão ainda não tivesse sido trabalhada manualmente pelo artista ou artesão responsável pela preparação da imagem. É uma distinção mais útil, visto que em meados do século XIX surgiram muitas tentativas de reduzir o tempo de sensibilização da pedra por meios mecânicos ou químicos e só mais tarde a fotografia se tornou a característica predominante dos vários processos”.<sup>68</sup>

Na presente definição da gravura processual, o que destacamos é o facto de nos oferecer ferramentas para identificar os tempos e a distância entre o primeiro gesto sobre a matriz e a impressão final, sem que por isso se retire atenção ao trabalho ou acção que se exerce sobre a matriz, nem ao modo como a tinta é transferida para o papel ou outro suporte. Para ampliar o contraste entre gravura manual e processual, apresentamos agora dois casos distintos que observamos no processo litográfico: um primeiro caso, no qual a imagem é criada directamente na superfície final, e então apresenta-se como um processo directo, no qual são fáceis de identificar os resultados, visto que o desenho na pedra se comporta, apesar da inversão, de modo semelhante ao papel; e um segundo caso, onde a imagem é criada por transferência: “a autografia e os processos de transferência ou transporte”<sup>69</sup>, como lhe viriam a chamar Alice Jorge e Maria Gabriel. Referido como um “caso limite”<sup>70</sup>, por Bamber Gascoigne, entre a gravura manual e a gravura processual, ao considerar que durante o processo de transporte de uma imagem, que vá de um suporte de papel para uma superfície de pedra, a mesma tinta utilizada no papel de transferência seja já aquela que dá forma à imagem final e, como tal, possa ser considerada uma gravura manual; sob outra perspectiva, o processo de transporte na litografia acrescenta passagens e aumenta a distância entre o primeiro gesto de desenho e a impressão final, podendo então considerar-se gravura processual. Sublinha-se aqui que esta distância se torna acentuada com a litografia, a primeira técnica que permite introduzir na gravura a transferência fotográfica, apesar do que é comum referir acerca da serigrafia, apontando-a como um rasgão com as técnicas que a precederam. De facto, o que difere entre a

---

<sup>67</sup> Gascoigne, Bamber. op. cit., p. 32.

<sup>68</sup> Idem, Ibidem.

<sup>69</sup> Jorge, Alice e Gabriel, Maria. op. cit., p. 126.

A ‘pedra de reserva’ era uma das funções práticas que resultam dos processos de transferência da litografia. “Storage stone. It was standard practice in the nineteenth century for images to be transferred from one stone to another”, antique prints blog (2015) <http://antiqueprintsblog.blogspot.pt/2011/05/original-matrixes.html>

<sup>70</sup> Gascoigne, Bamber. op. cit., p. 32.

serigrafia e a litografia, está mais próximo do modo como o trabalho da matriz afecta quem o trabalha e o gesto que permite, ou da forma como afecta o objecto impresso (pelo tipo de depósito de tinta que a transferência da pedra ou seda operam no suporte final), do que por um contraste acentuado entre processos e rituais, como vamos poder observar mais à frente. No entanto, deixa-se aqui a nota que esta continuidade que se refere, da litografia para a serigrafia, entra em contradição com a divisão clássica das técnicas. É uma continuidade que parte da observação da prática, segundo as ocupações centrais da gravura, mas que difere dos muros que surgem no discurso sobre as técnicas, também estes observados no espaço da oficina.

Uma vez apresentada esta distância ou afastamento que se cria, podemos ainda referir como exemplo outras técnicas da gravura nas quais se dá uma transferência da imagem fotográfica para a superfície de impressão, a heliotipia ou a colotipia. A primeira, uma combinação entre fotografia e litografia, que predominou até 1868 e a segunda, a fotogravura, uma combinação entre a fotografia e a água-tinta, entre outros exemplos.<sup>71</sup> A distância introduzida pela transferência fotográfica, no universo da gravura, fica perfeitamente ilustrada na análise de Carol Armstrong ao trabalho de James Nasmyth:

“O fascínio do autor com o fotográfico (conjuntamente com o telescópico) deriva do sentido de causa comum do lunar e fotográfico, que permite à fotografia providenciar “uma aproximação tanto quanto possível” ao “objecto original”. Isto mantém-se mesmo quando a fotografia se encontra afastada diversas vezes do “original”, como nas fotogravuras realizadas a partir de fotografias, feitas a partir de modelos, feitas a partir de desenhos, feitos a partir do telescópio, que constituem a grande maioria das ilustrações de Nasmyth”.<sup>72</sup>

O número de experiências no campo da gravura processual, durante o séc. XIX, é tal, que o tema por vezes pode parecer obscuro. Aliás, muitas das técnicas que provocaram entusiasmo na época, resultaram em tão curtas edições que nem sempre aparecem referidas nos livros especializados. Este período fica também marcado pelo aperfeiçoamento dos processos e cada um dos seus elementos técnicos: o melhoramento de produção das matrizes, melhoramento das superfícies de impressão litográficas, modernização das prensas em geral, refinamento dos vernizes para calcografia, e outros.<sup>73</sup>

Por último, a divisão entre gravura manual e processual que temos vindo a apresentar torna-se relevante porque permite desdobrar questões fundamentais ao trabalho, em

---

<sup>71</sup> Armstrong, Carol. *Scenes in a Library – Reading the photograph in the book* (Cambridge: Massachussets, The MIT Press, 1998), 443 – “The heliotype or collotype was essentially a combination of photography and lithography, which prevailed after 1868; the photogravure of photography and aquatint, the modern form of which dates from 1879, although Talbot and others were experimenting with the process ever since the early 1850’s; the Woodburytype, an intagliomold image after a photograph that had its heyday between 1875 and the end of the century; and the wood-engraved photograph, as its name implies, a wood-block line engraving after a photograph.”

<sup>72</sup> Idem, p. 78.

<sup>73</sup> Oak Knoll Press - *Patents for Lithography, Engraving & Block-Making* (Londres: 1890 – 95) <http://www.oakknoll.com/pages/books/89875/group-of-seven-patents-dealing-with-lithography-engraving-and-block-making>

particular, problemas do desenho indirecto na gravura. Ao colocar um foco sobre o elemento ou superfície de impressão, orienta a atenção para a transferência e, acima de tudo, permite observar no tempo o movimento que se cria do primeiro gesto até à impressão final, movimento do corpo e transformação na representação, lado a lado.

## **2. Ocupações na gravura**

### **2.1. Sobre o polimento como ritual de preparação**

“Marcher pieds nus dans une boue primitive, dans une boue naturelle,  
nous rend à des contacts primitifs, à des contacts naturels.”<sup>74</sup>

Gaston Bachelard

“À peine entré à l’usine, déjà il rêve. C’est le rêve  
et non la réalité technique qui sera pour lui  
le système de référence pour toutes les images adventices.”<sup>75</sup>

Gaston Bachelard

O olhar que aqui se propõe trata em primeiro lugar a gravura como ocupação, o querer fazer uma imagem de um modo particular. Uma ocupação que implica um saber fazer ou uma colaboração com quem domina esse conhecimento, esse saber fazer.

A prática não difere hoje, de forma essencial, do seu momento fundador e podemos reconhecer um centro comum aos seus processos arcaicos e actuais; posto que nenhuma das técnicas tem hoje o papel que desempenhou no tempo que lhe deu origem, o que observamos é uma sucessão de processos que de certo modo se foram sofisticando ou sendo substituídos uns pelos outros, ora permitindo edições com um maior número de múltiplos, ora apresentando novas possibilidades expressivas. No entanto, não são as distintas finalidades ou “finalidades intransitivas”, que determinam o gesto, como refere Ortega y Gasset, apenas “modulam o seu exercício, estilizam-no.”<sup>76</sup> A gravura, geralmente, aparece envolta num aparato técnico que ofusca o que é constitutivo da ocupação e as imagens primordiais que se lhe associam. Defini-la através das técnicas, e a diversidade de ferramentas que lhes são atribuídas, pode afastar-nos da essência da

---

<sup>74</sup> Bachelard, Gaston. op.cit. p. 101, “Walking barefoot in natural, primordial mud awakens our primitive, natural connections with earth.”

<sup>75</sup> Idem, p. 66, “The moment he sets foot inside the factory he begins to dream. It is his dream rather than technical reality that serve as a system of reference for the images he encounters.”

<sup>76</sup> Ortega y Gasset, José. op. cit., p.18.

prática, porque nenhuma pode pretender ser em si a substância desta ocupação, visto que nenhuma a fecha em si.

Torna-se então vital reconhecer imagens reveladoras da sua essência. Imagens que nos reenviem para as ocupações primordiais da gravura. E se não são as técnicas ou operações particulares que nos aproximam do centro, é ainda no processo, e não fora dele, que o vamos encontrar; estudando as imagens materiais, prestando atenção à substância das coisas e ao tempo dos materiais, de modo “a restaurar a imaginação primordial”, como refere Bachelard. A imaginação em acção, de que nos fala, ‘despe’ a matéria, revelando as linhas de energia, aceitando a imagem em todos os seus aspectos, profundo tal como espontâneo e necessariamente acompanhado por um “surénergétisme”<sup>77</sup> ou sobrecarga energética. É quando apresenta a noção de ritmo como uma dialéctica entre introversão e extroversão que faz notar que no trabalho dos materiais, uma forte introversão é garantia de uma extroversão energética. E se contemplar designa um “olhar para, prestar atenção a, cuidar de, observar”<sup>78</sup>, esta abundância de imagens, na qual a própria “factualidade constitui o sinal da sua novidade, exige que os valores da contemplação sejam substituídos pelos da provocação”<sup>79</sup>.

Na gravura o primeiro gesto é o de preparar, um primeiro momento de transformação do material e de quem o trabalha. Para que o suporte possa receber a marca que será reproduzida, e que contrai em si todos os momentos durante a revelação, é necessário um encadeamento de gestos que constitui na maioria das vezes um processo lento e metódico. No caso da gravura em metal, ao retirar qualquer marca prévia da superfície da matriz a chapa aparece como um espelho. Uma folha branca que reflecte, associada como graça ao reflexo de Narciso. Quando se assume o material e o gesto de o tornar presente, polir a matriz perde relevância visto impedir essa mesma presença; apenas quando se valoriza uma contenção dessa expressividade, regressam os cuidados com a superfície de impressão, um ‘trabalho de chinês’, como se ouve na oficina em jeito de brincadeira.

Na gravura, o polimento ou tratamento de uma matriz é nuclear em relação à noção de preparação. Bachelard refere uma nova dimensão temporal incorporada no objecto polido,

"O polimento é uma estranha transacção entre o sujeito e o objecto. Tal como os sonhos que se podem obter deste belo dístico metafísico de Paul Eluard (*Livre ou-vert*, II, p. 121):

Cendres, polissez la pierre  
Qui polit le doigt studieux.”<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Idem, p. 54

<sup>78</sup> Ferrater Mora, José. *Dicionário de Filosofia: Tomo IV Q-Z* (São Paulo: Loyola, 2001), p. 348.

<sup>79</sup> Bachelard, Gaston. op.cit., p. 126.

<sup>80</sup> Bachelard, Gaston. op.cit., p. 37.

“Cinzas, poli a pedra  
Que pule o dedo estudioso.”

Uma chapa de metal polida, uma vez impressa, não deixa na folha mais do que a marca do seu relevo; já a placa de madeira, a não ser que utilizada num corte de topo, geralmente transfere o desenho do veio. O desgaste necessário para recuperar o metal e a madeira do entalhe pode ser moroso ou até mesmo impossível, consoante a profundidade do corte. Esta ‘irrecuperabilidade’, ou difícil recuperabilidade do metal, pode ser observada durante a entrevista da Madalena Parreira que refere o processo de preparação do cobre, enquanto descreve a sua aprendizagem:

*Por um lado tive um problema que acho que toda a gente tem ... uma espécie de reverência. É muito difícil de desenhar no cobre de uma forma descontraída. Para já tens que o preparar. Só a preparação dá trabalho. É penosa, de certa maneira, então quando chega o ponto em que já está pronto para ser utilizado, ficas um bocado receosa de fazer um desenho mau. Se fazes um desenho mau é muito difícil de apagar e portanto nunca te comportas com o cobre como se fosse uma folha de papel. É uma folha de papel muito rara, muito difícil de arranjar.*<sup>81</sup>

É com a pedra calcária da litografia que surge a primeira matriz facilmente recuperável após a gravação. Nesse caso o bloco pode ser reutilizado vezes sem conta, assim como a seda da serigrafia.

No processo litográfico o polimento tradicional é uma ocupação fisicamente exigente, na qual se voltam duas pedras com as faces viradas uma para a outra, com areia no meio, e realizados movimentos circulares, repetindo o sinal de infinito até que desapareça o desenho anterior. Já as sedas vão a banhos, e, apesar de se cumprir a mesma função o ritual altera-se. Se o polimento da madeira e do metal preparam uma primeira utilização da futura matriz, já o da pedra calcária e a lavagem da seda permitem o regresso à folha branca do suporte.

A preparação da matriz na gravura tem uma duração que é determinada pelo material que lhe dá corpo mas, diferenças à parte, acima de tudo predispõe um gesto preliminar que apaga; que retira qualquer coisa à superfície. Se para pintar uma tela a preparação a cola e gesso acrescenta, na gravura o primeiro gesto é o de retirar. Tradicionalmente. À medida que vai apagando o desenho anterior, o corpo vai-se adaptando a um ritmo e sofrendo uma transformação. Um gesto que resulta de uma cadência de passos que demoram o tempo que o material obriga ou permite, de forma a preparar a superfície de trabalho, ou voltar ao princípio e utilizar o suporte uma vez mais.

## **2.2 Visita à Metalúrgica da Penha (M.A.P.) - Março de 2014**

A primeira visita à M.A.P. surge após a recolha de imagens das diferentes matrizes da gravura, de pedra, de madeira, metal e seda. Este momento, que marca o ponto de viragem do primeiro ao segundo período de observação, resulta da necessidade de aproximação a determinados movimentos do processo e, de algum modo, da necessidade de os exagerar

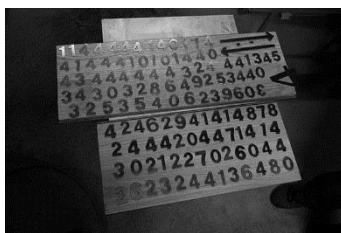
---

<sup>81</sup> Parreira, Madalena. (2013)

no espaço e no tempo. Se consideramos o primeiro gesto da gravura dita ‘tradicional’, aquele no qual se prepara a matriz, e se esse passo no processo da gravura é lento e, em certo sentido discreto, tornava-se importante observar um lugar no qual este fosse uma ocupação em si, com um espaço próprio e um ritual cuidado. Por outro lado, o deslocamento provocava uma distância em relação à oficina de gravura o que permitia dar um passo atrás, afastar, desorganizar o corpo a um ritmo já familiar.

A Metalúrgica da Penha abriu portas pela primeira vez em 1957. Com origem na Penha de França, como o nome indica, e com o objectivo de fazer e reproduzir objectos em metal de forma artesanal, chegou ao nº17 da Morais Soares em 1969. A oficina, que nos anos 80 somava um grupo de 12 artesãos, entre fundidores, serralheiros, limadores, torneiros, cinzeladores, polidores e envernizadores, conta hoje apenas com três trabalhadores, os irmãos José e António Santos e Luís Moreira. O espaço, que permitia o movimento de trabalho de doze homens, aparece então bastante desafogado com um grupo tão reduzido. E apesar de tudo, ocupado. Ocupado por objectos distribuídos por prateleiras, arrumados em caixotes pelo chão e junto às paredes pelas quais se vão espalhando.

O lugar foi-se desvendando aos poucos. No *primeiro piso*, ou piso térreo, fomos percorrendo a entrada repleta de objectos de encomendas, uns à espera de ser levantados, outros ali deixados. Ao fundo, à direita, o escritório onde trabalha José Santos, e à esquerda uma cozinha à qual não se dá muito uso nos tempos que correm. Ao descer ao *piso do meio*, o chão aparece, quase na totalidade, ocupado por um telhado de metal que ali estava para ser restaurado. Uma encomenda dos arquitectos responsáveis pela recuperação do quiosque, há muito abandonado junto à Basílica da Estrela e cedido pela câmara para nova concessão. Numa mesa ao fundo, um fogão a petróleo da Casa Hipólito, modelo nº2, acabado de polir.



Numa sala pequena, a cabine de envernizamento e pintura onde pousavam dispostos num suporte setas e números recortados em latão; conjunto esse que reunia números de identificação de quartos do Hotel Altis e fazia parte de uma encomenda maior, que incluía a remodelação de rodapés em inox e latão. À esquerda, uma parede repleta de moldes pendurados e objectos encostados embrulhados em papel, o *armazém dos parafusos* e a *casa dos moldes*. No chão, um pequeno buraco que serve a passagem de tubos de metal para o andar inferior. Já um primeiro sinal de improvisação. Uma ideia do António Santos que, ao contrário do antigo padrão, achava que transportar tubos de ferro e latão, de 6 e 5

metros, atravessando a janela até ao pátio (visto não ser possível o transporte pela escada), uma ideia pouco prática: *Resolveu-se num sábado*<sup>82</sup>, diz.

Descemos ao *piso -2* e atravessamos a *oficina* onde se distribuem bancadas e máquinas próprias para a transformação do metal. Ao chegar ao pátio, encontramos entre outros objectos, um conjunto de tinas de água que servem a oxidação acelerada do metal. Três tinas acolhem os três passos do processo, um banho de água, uma passagem por sulfureto diluído (pronto quando o metal ganha a cor verde) e uma última passagem por uma diluição de ácido sulfúrico em água. Isto para clientes a quem não agradasse o amarelo do latão. Só atravessando a zona coberta que alberga as tinas de água se chega ao pequeno edifício que guarda a máquina de polir.



O polimento é então realizado num espaço anexo, separado do edifício principal. Ao centro, a máquina de polir. Por baixo das rodas chão preto, resultado de um acumulado de restos de pano e sabão. Ao visitante o processo é demonstrado por passos, cada roda, cada troca, cada sabão.

Primeiro é colocada a roda de arame que retira as sujidades e impurezas do metal. Depois a roda de pano, geralmente de ganga por ser forte e grossa, cosida a toda a volta para que se vá desgastando sem que se desfaça. À roda de pano é aplicado um sabão castanho, granulado e abrasivo, cuja gordura, em contacto com o metal, aquece e desbasta o suficiente para polir a peça. A uma nova roda de pano, é aplicado um sabão branco para

---

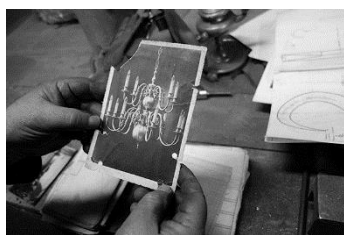
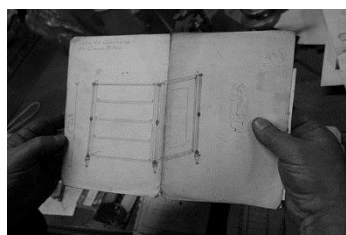
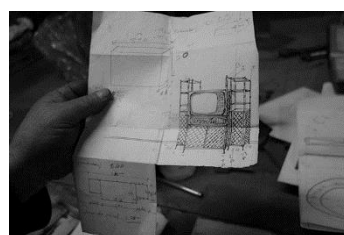
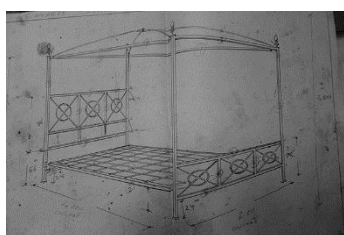
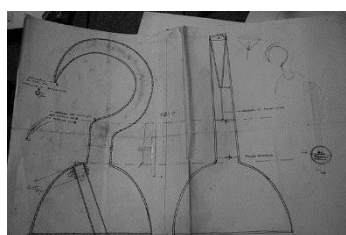
<sup>82</sup> Santos, António (Lisboa: Metalúrgica da Penha M.A.P., 2014)



dar o brilho final. Na mesa de apoio amontoam-se as rodas que vão sendo escolhidas para polir ou lustrar conforme a escala do objecto. A “hierarquia das ferramentas” adaptada à “hierarquia das substâncias duras” que, segundo Bachelard, “engendram uma hierarquia da eficiência”<sup>83</sup>. Fazemos notar que no contexto da Metalúrgica o polimento é um trabalho de acabamento e que tem como objectivo finalizar uma peça, não constitui um gesto de preparação como na gravura, mas um aperfeiçoamento do objecto.

Há 30 anos atrás as tarefas da oficina estavam divididas. Encontravam-se sempre duas pessoas na casa de polir. Normalmente a tarefa era dada a um rapaz que não tivesse jeito para trabalhos mais minuciosos ou para soldar. Um rapaz *mais lento que não demonstrasse capacidade para outras tarefas*, diz o António, ou *com mais cabedal para aguentar as 8 horas de trabalho repetitivo*. Polir é aqui um exercício de resistência.

Ao longo dos anos o grupo de trabalho foi diminuindo. Hoje o António que vem dos tempos antigos da Metalúrgica tem só um ajudante, o Luís. Há 3 anos tinha 2, há 4 tinha 3 e assim por diante. Para orientar e viabilizar os trabalhos da oficina teve que observar as suas habilidades e só então pôde distribuir tarefas. Apesar da divisão quando é preciso existe uma entreajuda. No entanto, refere que quando passa muito tempo sem ter contacto com um passo particular de um processo perde a prática. Quando precisa de se recordar de um determinado conjunto de passos, que correspondem à construção de uma peça particular, é comum recorrer a imagens antigas. Imagens guardadas numa pasta reservada a desenhos e fotografias onde se juntam memórias da oficina, de quem por lá passou, e dos objectos aí criados. Os desenhos onde foi projectando os objectos que concebeu na oficina, em conjunto com as fotografias, são valiosos no seu processo de trabalho. Quando recorre a um desenho anotado, deste conjunto que vem guardando ao longo dos anos, descreve que basta olhar para se lembrar exactamente que passos dar. Os desenhos são utilizados pelo António como muitas das imagens aqui inseridas no texto, como auxiliares de memória que vêm recompor um caminho, no nosso caso remetem para o caderno de imagens, no caso da M.A.P. remetem para os objectos em latão que lhes correspondem.



<sup>83</sup> Bachelard, Gaston. op.cit., p. 37.



### 2.3 Rituais de preparação no processo serigráfico

Apresentamos agora rituais do processo serigráfico, de modo a impedir que se confine a questão da preparação na gravura ao polimento do metal. Observando diferentes modos de ‘preparar’ criamos uma comparação, à medida que vamos registrando detalhes que permitem aproximar e distinguir diferentes abordagens aos rituais.

Durante a entrevista ao Miguel Coelho (*Mike Goes West*), quando questionado sobre os primeiros tempos nas andanças da serigrafia, apresentou diferenças entre os rituais de trabalho que desenvolve hoje no seu ateliê e os da oficina do Aladino Jasse, onde começou a trabalhar ainda estudante da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Tomando atenção aos tempos dos processos, focamos agora os rituais de preparação que desenvolveu nas duas oficinas:

*MC – Existe uma grande diferença entre o trabalho no Aladino Jasse e no meu ateliê. No Aladino Jasse existiam três máquinas de impressão que trabalhavam oito horas por dia ... ou seja, eu estava responsável por três trabalhos que podiam ser muito diferentes entre si. Era uma situação em que ... havia uma só pessoa para lavar quadros entendes? CA – por isso não entravas em contacto com uma série de momentos MC - Sim, não entrava em contacto com uma série de momentos (havia uma sistematização técnica), aquilo que eu mais gostei sempre foi de lavar quadros que é o momento em que não precisas de pensar (disse a rir) e com os produtos certos ficam limpinhos, ficam como novos, dá-te assim um...<sup>84</sup>*

Quando a rir, refere que o que mais gostava era de lavar as sedas, parece-nos que se refere a um tempo de descanso, a uma pausa ou desacelerar do processo onde recupera o ritmo e a seda para um novo trabalho. No seguimento da entrevista, quando a conversa aborda o ateliê que construiu no Montijo no mesmo terreno que a sua casa, aponta a vantagem da proximidade dos dois espaços e os novos rituais que surgiram dessa situação. Para lá das questões práticas, diz: *MC - tens a hipótese de estar a trabalhar mais devagar que eu adoro. CA - E então dentro desta lógica de casa/ateliê quais é que são os teus rituais de preparação para um novo trabalho? MC – Há um ritual que eu gosto e que vem deste espaço (...) os quadros estão lavados e eu tenho que gravar cinco para o dia seguinte; faço esse trabalho à noite porque não tenho uma câmara com a luz controlada e tenho esta hipótese de estar perto de casa. Depois do jantar, depois de estar em família posso vir com toda a calma; fecho as luzes, deixo pouca luz acesa (ultravioleta) e transformo todo o ateliê nesse tal espaço de luz controlada, com luz amarela, porque de outra forma tinha que fechar a janela com cortinados block e essas coisas; Os quadros primeiro são lavados e ficam a secar. Depois de comer, de brincar, do César ir para a cama, posso voltar porque os quadros já estão secos. Não precisei de usar uma estufa porque entretanto já passaram quatro horas e então só com música e as luzes apagadas faço a sensibilização dos quadros e a gravação, ou seja, a transferência da imagem para a emulsão; depois aspiro-os como tu sabes, tiro essa reserva toda de água e ficam*

---

<sup>84</sup> Coelho, Miguel. (Montijo, Oficina Mike Goes West, 2013)

*estacionados. Vou descansar e quando chego de manhã tenho os quadros prontos. E isso acontece por causa do espaço.*

Podemos aqui observar dois modos de fazer que resultam de experiências distintas, com contrastes bem visíveis, que se verificam na preparação das sedas: por um lado um ritual que se estabelece no meio de um trabalho partido, em que as tarefas divididas não obedecem à sequência natural do processo, onde a lavagem das sedas pode funcionar como uma pausa ou intervalo; e um segundo ritual, sequencial, em que o trabalho se alterna e integra com o ritmo da vida em família.

Se no primeiro caso o ritmo entre “resolução e encontro de problemas”, no sentido que lhe dá Sennett, se concentra numa eficácia do processo, numa linha de produção de reprodução de imagens, o segundo abre portas para um trabalho experimental, onde se estabelece *outra relação com a palavra trabalho, mais calma, onde as pessoas são convidadas a ver o trabalho ser feito e têm espaço para interferir no processo*. Sennett faz notar a importância de se estabelecer um ritmo: “o diálogo concreto entre práticas e pensamentos desenvolve-se em hábitos que estabelecem um ritmo entre a resolução e o encontro de problemas”<sup>85</sup>; aponta ainda que esse ritmo não nasce de uma ocorrência isolada mas que acontece na repetição, de modo que se torna nuclear a forma como se organiza essa repetição. Porque à medida que alguém desenvolve uma habilidade os conteúdos que repete mudam e dá-se uma transformação.

A leitura da entrevista, acima referida, provocou uma recolha de imagens sobre os rituais de preparação da serigrafia; as imagens foram fotografadas na oficina Carapau Amarelo e no Centro Português de Serigrafia, com a colaboração da Maria Boavida e do Rui Alves.

A Maria Boavida (Carapau Amarelo) aprendeu serigrafia fora de Portugal, onde teve acesso a todo o material necessário ao processo. No regresso, com vontade de montar o seu próprio espaço de trabalho, sem equipamento nem meios, foi-lhe sugerido que aproveitasse um espaço livre na empresa da família. E assim a Charneca do Lumiar passou a ser a sua segunda casa. O espaço que ocupou ficava junto ao arquivo da empresa que a Maria acabou por transformar em sala de sensibilização. Quando a recepção da empresa mudou de lugar *apoderou-se* do espaço livre, onde ficou até hoje. Dos seus rituais, o que salta à vista é o número de elementos improvisados que resultam da integração da oficina num espaço que não foi pensado para acolher os diversos passos do processo. A aplicação dos produtos de limpeza é realizada sobre dois cavaletes e a seda é posteriormente lavada num chuveiro, *Um amigo da família que vendia banheiras tinha uns polibãs de exposição, então vendeu-mo baratinho, e voilá! Dura até hoje! (...) Tudo funciona muito bem, apenas mais lentamente do que os equipamentos próprios*.<sup>86</sup>

Neste caso os espaços imperfeitos obrigam a uma adaptação e à imaginação de elementos que venham completar o processo. As “ferramentas imperfeitas ou incompletas”<sup>87</sup> abrem caminho ao imprevisto e obrigam ao desenvolvimento de

---

<sup>85</sup> Sennett, Richard. *Craftsman* (Londres: Penguin Books, 2009), p. 38.

<sup>86</sup> Boavida, Maria (Lisboa, Oficina Carapau Amarelo, 2105)

<sup>87</sup> Sennett, Richard. op. cit., p. 210.

habilidades com vista a reparar os objectos e melhorar o encadeamento do processo: *Tenho a sorte de ter por perto pessoas que me ajudam na construção de peças em metal ou madeira e por isso estou sempre em constante análise de como posso melhorar um equipamento.* Como refere Sennett: “É pela reparação dos objectos que muitas vezes percebemos como estes funcionam.”<sup>88</sup>



No Centro Português de Serigrafia (CPS), o espaço reservado à lavagem das sedas localiza-se no andar abaixo do piso térreo, onde funcionam as máquinas de impressão, isolado a um canto e ‘estrategicamente’ iluminado pela luz de uma clarabóia. Os passos do processo repetem-se. Nas oficinas *Mike Goes West*, *Carapau Amarelo*, *CPS*, mais produto menos produto, existem passos essenciais da preparação que são sempre executados, apesar de cada qual acrescentar os seus detalhes.

Observando o encadeamento dos passos no processo do Rui Alves (CPS) podemos reter as etapas essenciais da preparação das sedas serigráficas. Sempre entre passagens por água sob pressão, primeiro é aplicado um *spray* translúcido que desmancha os dois produtos utilizados na gravação da imagem, o sensibilizador e o bloqueador - uma emulsão fotossensível e uma espécie de fita-cola que serve para corrigir imperfeições. Logo é aplicado um sabão cáustico que vem enfraquecer a tinta e algum resíduo mais forte que tenha ficado para trás e no final um desengordurador (talvez um excesso de zelo, que vem de procedimentos antigos, diz o Rui; hoje menos justificado visto que as tintas e os solventes não têm já tanta gordura na sua composição).

Aparece sempre uma resposta no meio destas perguntas técnicas que suscita qualquer coisa inesperada para os dois. A questão parte da observação de uma série de imagens

<sup>88</sup> Idem, p. 199

fotografadas no CPS que capta o momento do ritual de preparação reservado à ‘lavagem dos cantos das sedas’; aspecto que já tinha chamado a atenção na observação do ritual em outras oficinas. Ao perguntar porque é que se demora tanto tempo naquela etapa surgiu uma resposta curiosa: - *É uma tentação*<sup>89</sup>, diz o Rui. Irregular aqui, se a seis dedos da armação a seda nunca é sensibilizada, será o facto dessa etapa do processo não ser inteiramente útil. Apesar de ter uma componente prática, ao resolver certos desequilíbrios na limpeza, isto porque a seda acumula mais tinta de um dos lados durante a impressão e durante a *salga* do sabão, ao ser colocada ao alto, deixa o topo menos limpo, a verdade é que os cantos não são usados durante a impressão e como tal a tarefa não tem uma utilidade prática. Por ser a zona da seda mais esticada é também a zona mais fácil de limpar e é por isso que ficar ali mais tempo é uma tentação. Porque ali o trabalho fica logo bem feito, *vê-se logo*, diz o Rui. É sobre o “desejo de fazer um trabalho bem feito”<sup>90</sup> que este detalhe quase imperceptível fala. Aqui podemos ler que a *preparação*, enquanto gesto, não é gratuito mas intimamente ligado ao trabalho; em certo sentido, orientado para a qualidade, com vista a uma eficácia técnica do processo mas mais ainda como uma predisposição do corpo para os passos que se seguem. Um primeiro momento de transformação do material e de quem o trabalha.

Apresentámos no início do capítulo a importância do reconhecimento das ocupações primordiais na gravura e definimos a *preparação* como a primeira a ser desdobrada. O que se propôs então, foi um exercício de atenção a elementos que permitissem observar a entrada nos rituais de preparação: o polimento, como gesto que retira e apaga as irregularidades da superfície do metal, e a lavagem das sedas, num regresso à folha branca, observando os ritmos e a cadência dos passos. Rituais que permitem criar uma primeira aproximação ao improvisado e ao trabalho orientado para a qualidade, enquanto problemas.

Ortega y Gasset alerta para o facto de que as ocupações humanas<sup>91</sup> permitem uma leitura que o uso das ferramentas e materiais não informam por si só. Apenas o trabalho do homem na transformação da matéria pela observação de ocupações primordiais que restauram a imaginação e a percepção, no sentido que Bachelard lhe dá, “trabalhar a matéria para transformá-la.”<sup>92</sup> Começar pelas ocupações mas tendo em atenção a transformação da matéria e só assim o trabalho e o uso das ferramentas; que podem não condicionar a estrutura da análise mas permitem apreender a ocupação em si. A preparação, como ocupação da gravura, não regula mas anuncia as demais. Toma agora igual importância a apresentação da noção de desvio na imagem do intervalo, que pode ser despoletada pelo lugar ou outro qualquer elemento do universo da gravura, como via para um segundo momento de transformação.

---

<sup>89</sup> Alves, Rui (Lisboa, Centro Português de Serigrafia, 2015)

<sup>90</sup> Sennett, Richard. op. cit., p. 241.

<sup>91</sup> Ortega y Gasset, José. op. cit., pp. 118 - 119, “O termo “paleolítico” é deplorável. Qualifica uma certa figura de vida humana pelo instrumento que usava e que mediante a sua resistência material, chegou até nós. (...) Daquela existências primárias quase não tem mais do que coisas, e vê-se () a classificar as formas de vida pelas formas dos objectos que manipularam ou, o que é ainda mais absurdo, pelo seu diferente material: pedra, cobre, bronze, ferro. Mas claro está que uma forma de humanidade só se pode congruentemente denominar pelas suas ocupações e, antes de tudo, pela ocupação central que organiza as demais”.

<sup>92</sup> Bachelard, Gaston. op.cit., p. 37.

## 2.4 O desvio na visita à Metalúrgica – Regresso à M.A.P.

Sair do sítio, *deslocar-se, divertir, distrair*, entrar num espaço que não se conhece, dá lugar ao não programado. Sair do lugar leva a um trabalho diferente daquele que provocou a deslocação em si. Observar, fixar o que chama a atenção, recolher, comparar um processo ou o modo de arrumar os objectos no espaço, é um gesto natural quando se entra num lugar desconhecido. Visitar um espaço que não se conhece provoca uma estranheza, uma mudança de ritmo.

É sobre essa estranheza que provoca a visita a um espaço que não se conhece que fala este regresso à Metalúrgica da Penha (M.A.P.), introduzindo assim, em primeiro contraste com o especialista, a figura do visitante.

Regresso à visita da Metalúrgica da Penha (M.A.P.),

Quando interrompemos observávamos o polimento.

Enquanto o Luís Moreira terminava o trabalho na sala de polimento, e começava a lustrar uns puxadores de latão, trabalho iniciado na demonstração do processo, o António Santos e eu voltámos a subir. Atravessámos a *oficina* e subimos ao *piso do meio*. O António seguiu e eu ali fiquei, atenta a detalhes que não tinha visto da primeira vez: a um canto, formado por duas paredes inteiramente ocupadas por objectos pendurados, a entrada da *casa dos moldes*, já apontada mas ainda por visitar. Um espaço estreito, cujas paredes mais compridas apareciam revestidas de caixotes de madeira, do chão até à altura dos olhos. Por cima, à direita, objectos pendurados, à esquerda, objectos empilhados. Todos os detalhes do espaço reservado aos moldes e à sua arrumação ainda por revelar. A grande maioria dos caixotes do lado esquerdo identificados com etiquetas: bolas, jazigos, argolas de varão, corrimões, articulados, bambu, lanças, carrapetas, cama Primavera, e outros. Os caixotes do lado direito, sem nomes legíveis.

E o tempo parou e o coração acelerou e o visitante ávido de novidade começou a trabalhar, abrindo gaveta a gaveta, com uma peça na mão e a máquina fotográfica noutra, registando uma a uma as peças que iam aparecendo, sem escolha, procurando pelo tacto. O que saía da gaveta era ajeitado na mão e fotografado. E assim um qualquer momento de interrupção imprevisto, no qual a atenção se prendeu tornou-se, em verdade, o momento em que o observador tomou consciência do seu objecto. O fazer da gravura que reconhece e integra as ocupações e os rituais; e o fazer que se liga a outra coisa qualquer desse universo. Parece agora vaga esta coisa qualquer mas aos poucos vai tomando forma. O desvio, neste momento particular, fala de tudo aquilo que se encontra no lugar e que não é da ordem estrita da ocupação em si; vem do lugar, de quem lá trabalha e do modo como habita esse espaço, dos objectos que lá se encontram e do modo como são arrumados, usados e até deixados.

Se o ritual e os seus ritmos permitem reconhecer uma ocupação e a sua observação atenta permite tocar um exagero ou o ultrapassar de um limite, já o desvio permite encontrar no lugar aquilo que não é do plano do que nos levou lá em primeiro lugar. Abre-

se um espaço na narrativa, na história que estava para ser contada, um intervalo, uma interrupção, um tempo de descanso até. Um qualquer objecto interruptor impõe-se.

Quando concentrados nos focamos numa ocupação e seus rituais e um objecto interruptor se impõe, a distração ocorre por qualquer coisa de igual intensidade, “outra ocupação, outra figura de existência”<sup>93</sup>. Intervalo e processo são igualmente transformadores e não se excluem. Um e outro partem de uma ideia de devaneio, um mais próximo da imaginação material de Bachelard, o outro de algo que estabeleça a ligação “entre o abismo e a vida”. Um dispositivo transformado do homem de Porlock de Coleridge que de um “estorvar a comunicação entre o abismo e a vida”<sup>94</sup>, reponha a ligação activa.

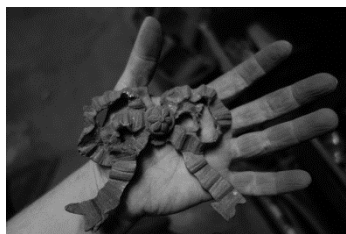
Esta série de imagens que se segue, de objectos retirados de caixotes sem uma ordem particular, por uma escolha sensorial que se liga à escala da mão, aparece como paralelo a um qualquer objecto interruptor.

## Os moldes,

---

<sup>93</sup>Ortega y Gasset, José. op. cit., p. 15 “Para *di-vertirnos* (...) não basta que estejamos prontos a abandonar a nossa vida formal: é preciso que, além do mais, outra ocupação possua o dom de nos agarrar, de captar o nosso seu interesse.

<sup>94</sup> Pessoa, Fernando. “O homem de Porlock” in *Prosa publicada em vida* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), 117. “Não se sabe – não o disse Coleridge – quem foi aquele «Homem de Porlock», que tantos, como eu, terão amaldiçoado. Seria por uma coincidência caótica que surgiu esse interruptor incógnito, a estorvar uma comunicação entre o abismo e a vida? Nasceu a coincidência aparente de qualquer oculta presença real, das que parecem conscientemente entravar a revelação dos Mistérios, ainda quando intuitiva e lícita, ou a transição dos sonhos, quando neles durma qualquer forma de revelação?” (...) “Ainda que despertos compomos em sonho.”





## 2.5 Tradução e Interruptor – colaboração e outros encontros no lugar da gravura

Começamos por ligar o desvio, no processo de colaboração da gravura, com a noção de tradução. Noção esta, que no contexto particular da prática, se vem alterando ao longo do tempo, tal como podemos verificar pelas palavras de Johann A. B. Ritter von Bartsch e dos pintores, Peter Paul Rubens e Thomas Nozkowski.

Para Bartsch, o trabalho de um gravador a partir de um desenho de um pintor, podia perfeitamente ser comparado a uma tradução numa linguagem diferente daquele que fora o seu autor. E como tradução só “seria exacta se o tradutor se impregnasse pelas ideias do autor”<sup>95</sup>. Só poderia ser perfeita se o gravador tivesse o talento de colher o espírito do seu original e lhe proferisse esse valor através dos traços do seu buril. Refere como raro o *tradutor/gravador* que possuísse semelhantes qualidades. Já Rubens percorrera um longo caminho na procura desta figura, a do gravador ideal, que não se limitasse a uma transposição puramente gráfica; “A frustração no encontro com gravadores já demasiadamente habituados aos tradicionais processos gráficos leva-o a desabafar numa carta a Pieter van Veen para Haia: “Acho preferível que a tarefa seja executada, na minha presença, por um jovem desejoso de fazer um bom trabalho, do que por grandes artistas que dificilmente dominam a sua própria fantasia”<sup>96</sup>.

Traduzir o espírito do autor, ou ser fiel a esse princípio, prende-se a uma noção de autor que se vai alterando com o passar do tempo. Ao acompanhar o progresso da fotografia, a gravura de reprodução ou tradução perde terreno para o que se passa a considerar gravura artística ou original. Já Bartsch referia que era conferida especial atenção a gravuras executadas pelos próprios pintores, “nos trabalhos dos quais não iremos encontrar nada que seja contrário às ideias do seu inventor.”<sup>97</sup> Estes aspectos apontam para que a tradução na gravura fosse considerada mais eficaz quanto mais aproximada estivesse do espírito do autor e que, se possível, fosse executada por este mesmo.

Por contraste, apresentamos uma passagem da conferência *Alone Together-Solitude and Collaboration in Contemporary Art*, na qual Thomas Nozkowski refere, entre outros exemplos, um trabalho desenvolvido em colaboração com um mestre gravador. Começa por referir, como uma oportunidade benéfica, a possibilidade de trabalhar com novas ferramentas que lhe oferecem resistência, barreiras e obstáculos. Como pintor está à vontade com os seus materiais, “a consistência que é necessária para a tinta fluir na tela ou o modo como se comportam os óleos sobre uma superfície de linho, as milhares de coisas que o pintor descobre na utilização dos seus materiais e da forma única de lidar com eles no seu próprio trabalho”<sup>98</sup>. Salienta como um perigo eminente o *self-pastiche*, um virtuosismo ou facilidade na prática da pintura. A cada nova ferramenta, nasce um espaço criado pela diferença entre os dois processos: “O ácido escorre pela chapa de cobre

---

<sup>95</sup> Bartsch, Adam. *Le Peintre Graveur* (Würzburg: Verlagsdruckerei Würzburg, 1920 – 1922) p. III

<sup>96</sup> Baudouin, Frans e Fundação Calouste Gulbenkian. *Rubens e seus gravadores* (Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1978) p.7

<sup>97</sup> Bartsch, Adam. op. cit. p. III

<sup>98</sup> Nozkowski, Thomas. *Alone Together-Solitude and Collaboration in Contemporary Art* (2005)  
[https://www.youtube.com/watch?v=QQIT\\_cvpmzU](https://www.youtube.com/watch?v=QQIT_cvpmzU)



de um modo diametralmente oposto ao modo como o óleo escorre na tela”. Nozkowski faz notar que esta colaboração-tradução o obrigou a repensar todo o seu acto de fazer. As linhas tiveram que ser reinventadas e examinadas para que mais tarde as pudesse validar. Desse modo cada momento de tradução na gravura sugere fricção, como se o processo se tornasse matéria de atrito e reduzisse a velocidade do trabalho, e essa tradução, do desenho para gravura, funcionasse como um instrumento provocador de distância (do espaço que se abre entre os dois modos de inscrever), equivalente a qualquer outro ‘objecto interruptor’ ou ‘acontecimento interruptor’ que ocorra na oficina, tal como vamos poder observar nos casos abaixo descritos.

No Inverno de 2014, quando o Hugo Amorim deu início ao trabalho de colaboração com a galeria Cristina Guerra, no contexto da exposição *Mercadoria Chinesa*, foram observadas as visitas de três artistas à oficina, uma visita da Ana Jotta, outra do João Paulo Feliciano e ainda do Ricardo Jacinto. Dessa recolha foram escolhidas algumas imagens que nos ajudam agora a completar uma ‘ilustração’ da noção de desvio como dispositivo interruptor, aquele que não vem do processo mas de outro acontecimento qualquer.



A primeira fotografia do conjunto mostra um momento de intervalo durante a visita do Ricardo Jacinto, um passeio pelo espaço, no qual se prende por um qualquer detalhe de uma gravura do Thierry Simões que lá estava pendurada. Um gesto natural, num espaço cujas paredes estão normalmente revestidas por trabalhos deixados em momentos diversos do processo; primeiras provas, testes de cor, provas finais, espalhadas ou arrumadas conforme o dia e o trabalho da semana. Esta imagem representa um sem número de momentos de intervalo durante o processo, momentos que provocam uma deambulação pelo espaço, entre gravuras, livros e outros objectos. Dão-se ainda momentos de espera mais demorados que se resolvem com um intervalo para almoço ou um regresso no dia seguinte.

A MEEL nos seus primeiros passos lisboetas vem ocupar o edifício de uma antiga fábrica de farinha. O Hugo Amorim divide este novo lugar da oficina de gravura com o

Vasco Futscher, um convívio que já vinha das antigas instalações de Carcavelos e que se transforma agora numa partilha de espaço. O trabalho do Vasco tem o seu centro na cerâmica e como diz o Hugo *é mais sujo, o meu é mais arrumadinho, mais limpinho porque cada poeira interfere nos resultados*.<sup>99</sup>No início algumas salas não estavam ainda prontas a utilizar e por isso até Outubro de 2014, os primeiros tempos de partilha (*pacífica*) viveram de *respeito mútuo*. Entre inaugurações, primeiras exposições e o trabalho de colaboração para a exposição *Mercadoria Chinesa* os objectos dos dois universos, gravura e cerâmica, estiveram sempre presentes. O que torna natural o momento que se descreve de seguida. No contexto da visita realizada para observar o trabalho de colaboração da Ana Jotta com o Hugo Amorim, na MEEL, à chegada, os primeiros minutos de conversa andaram à volta de uns azulejos que ela acabara de encontrar, fruto de uma conversa com o Vasco que por ali andava também. A história da proveniência dos azulejos ficou revelada mais tarde:

*Normalmente tenho o carro estacionado nas Janelas Verdes, pois nessa zona ainda não há Emel, e eu como não tenho dístico, assim pelo menos durmo descansado. Num dos dias em que fui buscar o carro, estava um contentor das obras mesmo ao lado. Como é meu costume, fui vasculhar a ver se encontrava alguma coisa de jeito: qual não é o meu espanto quando vejo uma dúzia de azulejos antigos, aparentemente do século XVII! Comecei imediatamente a recolher os azulejos para dentro do carro, ao que aparece um homem das obras a perguntar se “eu queria ficar com aquilo”. Primeiro pensei logo, “oops já fiz merda, afinal querem os azulejos”, mas logo de seguida, o homem diz-me que se eu quiser mais tem ali uns baldes cheios. Entrei no armazém que eles estavam a esvaziar, onde para minha surpresa estavam nove baldes cheios de azulejos, e mais pilhas de mosaico hidráulico, que só não levei por ser demasiado pesado. Carreguei o carro, agradei, e fui-me embora para o ateliê (...)*<sup>100</sup>

Do encontro entre os dois a Ana Jotta recolheu os dois azulejos com letras pintadas que ali ficaram, na ponta da mesa de trabalho, até ao fim.

Encontros e deslocações que vamos desdobrando ao longo do trabalho. Anunciamos aqui uma transição entre uma noção de colaboração na gravura como uma ideia tradução e uma noção de colaboração na gravura como desvio, ou interrupção para outra coisa qualquer, substituindo neste contexto as figuras do técnico e do artista por especialista, amador e visitante. De uma noção de tradução cujo mote principal seria, ‘quanto mais aproximada estivesse do espírito do autor tanto melhor’, à tradução como atrito. Do desvio como intervalo à semelhança de outro qualquer objecto interruptor, ao desfazamento e outras inadequações, que vêm motivar os capítulos que se seguem, dedicados ao desenho indirecto da gravura.

---

<sup>99</sup> Amorim, Hugo. (Lisboa: MEEL, 2015)

<sup>100</sup> Futscher, Vasco (Perguntas e respostas trocadas por email, 2015)

### 3. Do Som ao Silêncio

#### 3.1. O desenho indirecto na gravura como processo de escuta

“Sound is all our dreams of music. Noise is music’s dream of us.”<sup>101</sup>

Morton Feldman

“Paul Sébillot note que le cuivre est, dans certains récits,  
“ le sang minéralisé des hommes écrasés par les géants””.<sup>102</sup>

Gaston Bachelard

O tempo da madeira, o tempo do cobre, o tempo da pedra calcária; é durante o trabalho que o tempo toma uma *realidade material*. Depositar, riscar, inscrever, marcar, cobrir com resistências e deixar ‘comer’ pelo ácido são algumas das acções que as ferramentas da gravura permitem. Tendo em atenção a natureza da matriz e os tempos de cada material, o uso das ferramentas, na oficina de gravura, depende do que ‘se vai lá fazer’, do que se entende por trabalho e até gravar. Já a vivência do espaço e o ritmo de cada oficina estabelecem uma intensidade, entre aprendizagem, colaboração e outros encontros.

O capítulo a que damos início apresenta o *desenho indirecto* como ocupação primordial, no contexto particular da gravura. Observada a partir da *preparação*, a gravura não é espontânea, exactamente porque prepara, porque prevê uma cadência; avalia os tempos de trabalho de modo a organizar diferentes operações, muitas vezes testando elementos, ou calculando e ensaiando tarefas para resultados de difícil antecipação.

Observar a gravura segundo o desenho indirecto, por um lado estende o processo, por outro encurta a distância entre o trabalho que se liga a um profundo conhecimento dos materiais (incluindo o uso das ferramentas) e um possível desvio, modos de trabalho que se interrompem, que por vezes se tocam e algumas vezes coincidem. Ora, se o primeiro contraste que apresentámos foi o da preparação no polimento e o desvio pela interrupção, pretende-se agora aproximar esses polos, retirar-lhes a distância que foi criada no exagero. Assim sendo, desdobramos neste capítulo a noção de desvio que se liga ao

---

<sup>101</sup> Feldman, Morton, *Give my Regards to Eight Street*, p. 2 (trad. própria) “Será na realidade tão fácil chegar ao ruído? Ruído é uma palavra cuja imagem sonora é bastante evasiva. Por um lado o som é compreensível no sentido em que evoca um sentimento, apesar do sentimento poder ser incompreensível e de longo alcance. Mas é o ruído que nós na realidade compreendemos. É apenas o ruído que nós desejamos secretamente, porque a maior verdade está normalmente por trás da maior resistência. O som é todo o nosso sonho de música. O ruído é a música a sonhar connosco.”

<sup>102</sup> Bachelard, Gaston. op. cit., p.197. “Paul Sébillot notes that copper is considered in certain stories “the mineralized blood of men crushed by giants”.”

*devaneio material*, no sentido que lhe dá Gaston Bachelard, tomando em consideração a história do material<sup>103</sup>, no sentido que lhe dá Tim Ingold, menos radical do que uma noção de suspensão por interrupção.

O *desenho indirecto* permite olhar para cada passo particular do trabalho, desde o primeiro gesto sobre a superfície de impressão até ao momento de transferência, sem nos prendermos a uma categoria: seja esta uma classificação que proponha uma divisão pelo material da matriz, o trabalho das ferramentas, ou o tipo de transferência. Caso se partisse para este estudo segundo uma avaliação estrita do objecto, apontar-se-ia na direcção de uma análise dos gestos que sofre uma superfície de impressão e a avaliação de cada prova impressa. Existe um termo que permite olhar para o objecto no curso do trabalho, o estado de uma gravura que, segundo André Béguin, “refere a situação de uma estampa a um momento dado do seu trabalho constatado pela impressão ou prova de estado”<sup>104</sup> e, segundo Ferdinando Salamon, pode ainda referir “uma alteração feita à matriz gravada”.<sup>105</sup> Mais do que um estudo da ‘estampa’ ou da ‘superfície de impressão’, remetemos para uma visão alargada do processo; num qualquer ponto do trabalho, uma superfície de impressão foi trabalhada, num qualquer ponto do trabalho uma prova foi impressa, e esse instante, que é relativo, integra-se no restante conjunto de momentos passados na oficina. Como aponta Emília Margarida Marques, “matéria e sentido constroem-se mutuamente.”<sup>106</sup>

Partimos do princípio que podemos observar os diversos momentos do processo, dando tanta ou mais atenção ao gesto de quem faz, como à avaliação de um qualquer momento do objecto impresso ou até da matriz. Não porque um caminho seja menos válido que o outro mas porque o nosso objecto de estudo são as ocupações primordiais da gravura. Partimos do ponto de vista que para a antropologia da arte, o caminho e o objecto transformam e transtornam, no sentido em que mudam a percepção que temos das coisas. Neste trabalho escolhemos começar pelas ocupações, com consciência que iniciar o caminho pelo objecto artístico é igualmente válido e muitas vezes mais pertinente. Se por um lado sublinhamos a importância dos “fluxos e transformações dos materiais em relação aos estados da matéria”<sup>107</sup>, ao não eleger contrariamos o ponto de vista de Tim Ingold que prefere “o processo de formação à análise do seu produto final”. Talvez nesta postura nos aproximemos mais de Alfred Gell visto que o desenho indirecto na gravura

---

<sup>103</sup> Ingold, Tim. *The textility of making*, Cambridge Journal of Economics (Oxford: Oxford University Press, 2010), p. 94; “there is no way in which its stoniness can be understood apart from the ways it is caught up in the interchanges across its surface, between substance and medium.”

<sup>104</sup> Béguin, André. op. cit. II

<sup>105</sup> Salamon, Ferdinando. *La Collezione di Stampe* (Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1971), p. 52.

<sup>106</sup> Marques, Emília M., *Os Operários e as suas Máquinas: Usos Sociais da Técnica no Trabalho Vidreiro*, (Lisboa: FCG/ FCT, 2009), p. 114. Noção que integra o capítulo “Negociar (com) a matéria”, “Mas é importante ter em conta que a máquina não se evapora enquanto os humanos negociam e interpretam. Os sentidos que então puderem ser (re) elaborados não independem da sua permanência e tangibilidade, não são construídos alhures para depois virem colar-se-lhe: matéria e sentido constroem-se mutuamente”.

<sup>107</sup> Ingold, Tim, op. cit., p. 15; “My ultimate aim, however, is more radical: with Deleuze and Guattari it is to overthrow the model itself and to replace it with an ontology that assigns primacy to the processes of formation as against their final products, and to the flows and transformations of materials as against states of matter. Form, to recall Klee’s words, is death; form-giving is life.”

de algum modo remete para a noção de “obra do artista como objecto distribuído”<sup>108</sup>. Se Bachelard se abstém de abordar o objecto artístico que resulta do trabalho da matéria, isto deve-se ao facto de se preocupar com outro objecto poético. No caso da obra citada de Bachelard, são as imagens que os escritores ou poetas criam, partindo do trabalho da matéria e da imaginação material. Neste trabalho são as ocupações primordiais da gravura que nos preocupam.

Embora o trabalho não tenha o seu centro na análise do objecto artístico, este será sempre considerado se nos permitir levar mais além a percepção sobre as ocupações da gravura. Como adverte Francesco Pellizzi, quando se refere à década de 70, na qual a RES por si editada fora pela primeira vez impressa: o objecto de arte (e da arte) caíra em desuso como objecto de estudo da antropologia académica, “remetido para a gaveta da cultura material”<sup>109</sup>, e propõe uma possível antropologia da arte, reflexiva, situada e holista. Pellizzi enuncia a interligação dos elementos constituintes de um problema que apresenta, para os analisar não somente de forma isolada mas tentando compreender os seus fenómenos de forma integral; também Gell partilha desta “ambição totalizadora”<sup>110</sup> mas os dados que coloca em jogo são diferentes. Gell centra-se na agenciamento, questionando o objecto através de escalas sobrepostas e contraditórias de que depende a realidade, na teoria através da tabela de relações e mais tarde na “obra do artista como objecto distribuído”.

Ao considerarmos o caminho como forma de escuta, convém estarmos atentos às passagens mínimas, ao que acontece no desenho indirecto da gravura para além de uma transferência de tinta, de uma superfície de impressão para uma folha de papel ou outro suporte. Aqui o desvio como intervalo, no sentido conservador que apresenta Ortega y Gasset, passa a uma distância mínima.

Desdobramos o desenho indirecto da gravura segundo aspectos: a aprendizagem, o imprevisto, a repetição como degradação e reforço, a inversão como desnorte, a colaboração na oficina e tudo aquilo que está entre. Para nos dirigirmos a esses aspectos sugerimos termos que nos permitem dirigir ao desenho indirecto da gravura sem estarmos presos a uma ideia de transferência de tinta. Isto porque a transferência de tinta talvez não fale tanto do gesto como é necessário ao trabalho, ou não o suficiente para desdobrarmos certas noções inerentes às ocupações. Dividimos então a gravura em *técnicas de incisão* e *técnicas de resistências*, que nos permitem focar o gesto e o ritmo do trabalho até ao momento de transferência e contrastá-lo mais tarde com outro modo mais passivo do tempo vivido na oficina. Não se pretende criar uma nova classificação em detrimento da divisão clássica da gravura de relevo, entalhe ou planográfica, até porque do ponto de vista do objecto impresso essa divisão será sempre a mais útil.

As primeiras, de incisão, dependem do domínio de uma ferramenta que corta ou marca a madeira ou o metal. As segundas resultam da aplicação de substâncias que vêm cobrir

---

<sup>108</sup> Gell, Alfred, op. cit. 220.

<sup>109</sup> Pellizzi, Francesco. op. cit., p. 27.

<sup>110</sup> Idem, Ibidem. “O objecto, o objecto social tal como o objecto físico (no caso da arte), deve, em antropologia, ser apreendido na totalidade da maneira, do lugar e da altura em que ocorre.”

a superfície do cobre, da pedra calcária ou da seda, como betumes, resinas, goma-arábica, gorduras e outros bloqueadores que resistem à acção de um ácido e repelem ou impedem a passagem da água.

O trabalho com uma ferramenta que funciona a solo como o buril ou uma técnica que utilize resistências ao ácido como a água-tinta diferem na acção, na relação de *provocação e resistência* ao material que é trabalhado, no sentido que Bachelard dá aos termos apresentados. Ritmos diferentes num trabalho que resulta, entre testes e provas, do intercalar de acção sobre a matriz e impressão; um desenho que nasce invertido e que vai sendo voltado ora na inscrição ora na impressão até à prova final. No universo dos riscadores o ritmo que se estabelece quando o buril flui e sulca o cobre, arrancando à sua frente um ‘caracolinho’ de metal opõe-se à ponta seca, que riscando, levanta rebarbas. A aplicação do verniz sobre o cobre da água-forte, uma vez seco, deixa a ponta de metal deslizar em linha para mais tarde ser ‘comida’ pelo percloro de ferro.

Sulcar ou riscar retira um som do metal que tanto encanta como irrita. Bachelard apresenta assim a relação entre o som e o material trabalhado, distinguindo quem vem de fora e quem integra pela experiência o trabalho do material; não é por acaso que refere que “as mãos passivas não imaginam nada”<sup>111</sup> e que a vontade de trabalhar o material prefere fazer a delegar. Diz então sobre quem vem de fora à oficina,

“Para quem observa torna-se intolerável o ranger da lima no ferro que acredita ser uma tortura para o serralheiro. (...) Mas fazer este juízo é ser vítima de um reflexo que é fruto da passividade. Basta entrar em acção, de lima na mão, com um ranger de dentes próprio de um trabalhador irado, para deixar de sentir desconforto no ranger das substâncias duras. O trabalho que faz inverte a hostilidade. O ruído que magoava agora excita. Enquanto lima, torna-se consciente que o que a matéria leva ao ouvido é provocado por si. (...) Aliás, no domínio do trabalho, qualquer aceleração requer uma certa ira. Mas a ira inerente ao trabalho nada destrói.”<sup>112</sup>

Este é um assunto a abrir e não propriamente a contrapor. Temos aqui que recordar que se dá também na observação uma integração - através de um reconhecimento que vem da atenção e de uma escuta; como tal, o acesso à experiência pode partir de uma escolha que dispensa ‘usar as mãos’.

Abordámos as *técnicas de incisão*, falamos agora das *técnicas de resistências*: o ritmo do trabalho interrompido por aplicações de resinas e betumes, esperas de secagem, banhos de ácido, lavagens, novas secagens e tantos outros detalhes que também são tempos, marcados e espaçados para criar uma cadência mais ou menos eficaz. Fluir, numa certa regularidade temporal, segundo uma série de ocupações intermédias que provocam um ritmo. Tal como na distinção entre melodia e ritmo, se os passos específicos de cada técnica permitem reconhecê-la, como quem reconhece uma canção de ouvido, já cobrir, esperar, secar, gravar, lavar, marca um ritmo que atravessa qualquer

---

<sup>111</sup> Bachelard, Gaston. op. cit., p.89.

<sup>112</sup> Idem, pp. 44-45

procedimento técnico da gravura sem, no entanto, ser plenamente eficaz em caracterizar por si uma técnica particular.

No capítulo que se segue apresentamos então os aspectos do desenho indirecto e o modo como as figuras aí se revelam, o visitante, já introduzido na preparação, em relação ao especialista e ao amador.

Quem quis aprender pode confirmar que alguns dos processos da gravura podem ser extremamente morosos e difíceis de incorporar. Aprender um desenho indirecto, que se faz por etapas, espaçadas e distantes da imagem final, obriga a um grau de paciência, visto que alguns destes processos se desenvolvem estendidos por uma lentidão. Uma sucessão de inscrições e apagamentos, testes e melhoramentos, segundo um gesto que controla e isola as várias etapas de um trabalho ‘quase cego’ porque invertido ‘várias vezes’. Entre cada passo, pausas. Tempos de descanso ou de espera, seguidos de momentos de recuperação do ritmo, para passar a um novo confronto com o material e as ferramentas.

Para quem vem de fora, o movimento entre o ateliê e a oficina de gravura pode produzir uma alteração, ou não; a entrada na oficina pode provocar um desvio, uma distração, um tempo suspenso em relação ao ritmo do artista como *cavalo de corrida*<sup>113</sup> e pode ainda aparecer como um movimento *banal*<sup>114</sup>, já integrado por outras experiências. Sobre o movimento entre o ateliê e a oficina de gravura, num possível contraste entre um trabalho de colaboração e o ‘trabalho solitário’, a Ana Jotta adverte, *O processo da gravura, demorado, manual, imprevisível, até arriscado, é o que me interessa nele; para mim não houve qualquer mudança, nem física, nem menos "trabalho solitário" que com outro qualquer formato; "o trabalho partido", neste caso, tem para mim a vantagem de, por ser extremamente "oficinal", manual (que é o que eu gosto), e de por ser lento, em fases, mexer em tempos e ácidos, poder ter continuamente "acidentes"; está sempre a fugir, a escapar; ou seja, está-se sempre a trabalhar.*

*Em resumo: O ateliê de gravura / o artista são como o marco de correio: recebe mesmo quando está parado”.*<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Croft, José Pedro – expressão utilizada durante a apresentação do trabalho de gravura da exposição, *Objectos Imediatos*, na Fundação Carmona e Costa, em 2015; referindo os períodos que passa na oficina Barbará em Espanha como um tempo suspenso, ‘15 dias nos Pirenéus’ que contrastam com o ritmo do artista como ‘cavalo de corrida’.

<sup>114</sup> Feliciano, João Paulo. (Perguntas e respostas trocadas por email, 2015)

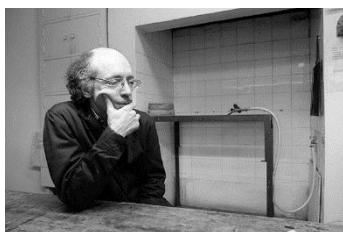
<sup>115</sup> Jotta, Ana., (Perguntas e respostas trocadas por email, 2015)

## 3.2 Aprendizagem na gravura

“Once the master dies, all the clues, moves, and insights he or she has gathered into the totality of the work cannot be reconstructed; there is no way to ask him or her to make the tacit explicit.”<sup>116</sup>  
Richard Sennett

### 3.2.1 Oficina de Gravura da Galeria Diferença – João Cochofel

O João Cochofel e o Hugo Amorim foram os guias durante o processo de observação, respectivamente, na Diferença e MEEL, permitindo-me conhecer diferentes abordagens sobre o ‘estar’ e ‘fazer’ na oficina.



O João Cochofel começou a fazer gravura na oficina da Diferença. O primeiro dia em que lá entrou recorda, era o dia do seu aniversário, 8 de Janeiro de 1985, dois anos antes da remodelação e ampliação das instalações.<sup>117</sup>

O espaço que no primeiro piso hoje acolhe as oficinas e o acervo, dividia-se naquela altura em entrada, acervo, galeria, secretaria, laboratório de fotografia e oficina de gravura, equipada para serigrafia, litografia e gravura em metal. O piso térreo, onde hoje funciona a galeria, estava então em construção. A área que nesse tempo estava destinada à gravura sobre metal era a mesma e a prensa encontrava-se no mesmo lugar. No entanto, as oficinas não estavam reservadas como hoje ao ensino da gravura, funcionavam também como um apoio à galeria e aos artistas que as utilizavam.

Em 85, o João Cochofel iniciou a sua aprendizagem na gravura em metal com a Irene Ribeiro que por sua vez tinha tido formação no Brasil, completando em 73 a Licenciatura

---

<sup>116</sup> Sennett, Richard. op. cit., p. 78.

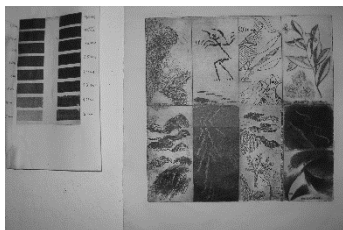
<sup>117</sup> <http://diferencagaleria.blogspot.pt/p/historial-cooperativa-diferenca.html> “Em 1987, com apoios da Secretaria de Estado da Cultura e da Fundação Calouste Gulbenkian, foi possível ampliar as instalações com um novo projecto de galeria oferecido pelos arquitectos NunoTeotónio Pereira e Artur Rosa e pelo engenheiro Cancio Martins.

Em 1989 inaugurámos o Espaço Diferença Loja, com uma vitrine especialmente projectada pelo nosso sócio Rui Orfão.”



em Desenho e Plástica, na FAAP, de São Paulo; em 86, a litografia com o José Alberto Monteiro Gil, passando no ano seguinte à xilogravura. Durante o tempo dedicado à gravura em madeira e pedra, continuou a desenvolver o seu trabalho em metal. Tinha aulas duas vezes por semana mas fazia grande parte do trabalho em casa, porque lhe parecia mais produtivo. Se preparava as chapas na oficina da Diferença, geralmente desenhava no ateliê.

Ao longo do primeiro ano foi aprendendo todas as técnicas sobre cobre. A primeira que experimentou foi o *photoetching* porque o trabalho da Irene construía-se dessa maneira. Começava com a gravação de uma imagem por emulsão da chapa de cobre que ia posteriormente alterando, tirando e acrescentando, com recurso a outras técnicas. Seguindo o programa, foi assim que o João realizou a sua primeira gravura também. Apesar de que, para gravar a sua chapa de cobre, em vez de uma imagem fotográfica usou um desenho de sua autoria, que foi ‘abrindo’ com o rascador. Depois chegou a vez do verniz mole, mais tarde um relevo profundo, e outras. A ordem pela qual são ensinadas as técnicas da gravura, varia de oficina para oficina. Nem sempre obedece a um critério só, nem tem por costume uma ordem histórica: madeira, metal, pedra, seda, etc. E, se não obedece unicamente à “hierarquia da dureza dos materiais”<sup>118</sup>, de que nos fala Bachelard, é porque o domínio das ferramentas na gravura muitas vezes implica uma certa dose de química e outro tanto de culinária. Além do mais, as valências da oficina e a formação, ou especialização de quem ensina, acabam por prevalecer.



Além das primeiras experiências, o João foi completando um exercício proposto pela Irene Ribeiro que consistia na gravação de uma chapa de cobre, dividida em vários ‘quadrinhos’, onde se faziam diferentes exercícios ao longo do ano. Um quadrinho com linhas numa direcção, segundo quadrinho com linhas cruzadas, primeiro em ponta seca, depois em água-forte, agora em buril, e por aí em diante. O exercício era usado para criar uma certa disciplina, *era uma espécie de escola primária, como desenhar letras*; Era bastante moroso mas, segundo o João, *também chutava qualquer pessoa com pouca paciência; tinha esse lado positivo. Era chato e lento porque na gravura é preciso alguma paciência e os amantes do super-rápido não ficavam cá muito tempo.*<sup>119</sup> Ressalva que à época se quisesse vários exemplares de uma imagem, não tinha outro modo de as fazer. As únicas técnicas que tinha à disposição para criar múltiplos resumiam-se à fotografia e à gravura, *e a fotografia não era utilizada para reproduzir um desenho portanto havia outro encanto, acessível hoje a qualquer pessoa com um computador e uma impressora.*

- E o buril? (Sabendo que esta é a sua ferramenta de eleição).

<sup>118</sup> Bachelard, Gaston. op. cit. p.37.

<sup>119</sup> João, Cochofel (Lisboa, oficina da Galeria Diferença, 2013)

O buril apareceu como reacção à utilização da ponta metálica da água-forte, *desagradava-me muito o traço demasiado regular, era como desenhar com uma rotring (...) o buril tem um traço muito modelado, é muito musical, eu acho que é muito sensual.*

Ora se a gravura a água-forte não deixou vontade de repetir, a gravura a ponta seca não teve melhor aceitação. Conta que foi o irmão, aluno nas Belas Artes, que lhe mostrou uma impressão à qual achou graça. Foi nessa altura que quis experimentar mas sem grande sucesso, como passa a relatar, *nunca fiz uma ponta-seca, a não ser a da chapinha de ensaios da Irene para aprender como é que se faz; e nunca mais fiz nenhuma. Irrita-me, é quase como estar a riscar em vidro, é desagradável ao tacto ... é uma coisa áspera, agressiva.*



A Irene dava uso ao buril exclusivamente para reforçar uma ou outra água-forte. Estes geralmente encontravam-se arrumados ainda por afiar, *andavam às três pancadas dentro de uma caixa de lata, não cortavam nada. A primeira vez que experimentei não gostei, porque não obedecia. No dia em que aprendi a afiá-lo nunca mais fiz uma água-forte na vida. Aprendeu vendo buris, através de exemplos impressos. No buril é 100% autodidacta.*

O ritmo do trabalho resulta de uma constante atenção ao afiar da ponta metálica e outros detalhes de utilização: *é desesperante no início ... quando não se sabe usar ou quando está mal afiado e faz tudo menos o que se quer, porque simplesmente não anda e enquanto não se perceber que não é uma questão de força (...).* Preparar o buril é um ritual em si, e o tempo que leva a afiar depende muito da pedra, *eu tinha uma pedra de afiar facas. Encontrei-a numa loja de armas, uma pedra de Arkansas e óleo. Ainda os tenho, tanto que o óleo ainda não acabou. A pedra vinha de uma loja que já não existe, na baixa, e mais tarde comprei outra em Itália, sintética, mais macia. Eu geralmente começo pela primeira e continuo com a segunda.*

Se a escolha do buril, como ferramenta de eleição, se dá logo no primeiro ano de aprendizagem, fruto de uma irritação ou sensação de insuficiência que lhe provocaram os outros riscadores, surge ainda da procura de um instrumento que lhe permitisse uma determinada qualidade da linha. A ideia inicial era escolher uma técnica que se adaptasse o melhor possível ao tipo de desenho que já fazia, no sentido de se aproximar do traço da pena que costumava utilizar, *o buril permitia melhorar o traço, era um apuro do próprio desenho.* Diferencia-o dos outros riscadores do seguinte modo, *enquanto na água-forte o que é bonito é o conjunto das linhas como uma orquestra de violinos; digamos que a linha não é um instrumento a solo, mas a do buril é. O buril sozinho é um trabalho inteiro.*

Já sobre o detalhe de um buril que tira da sua pasta de gravuras diz, *para mim isto é música, é uma pauta*.

Bachelard faz notar que as ferramentas que utilizamos para trabalhar os materiais são objectos que contêm uma “intencionalidade”, contêm “propriedades de valor e inteligência, são objectos de valor para trabalhadores de valor”<sup>120</sup>. Observa que a utilização de uma determinada ferramenta sobre um determinado material permite uma experiência de tempo única, seja um “tempo instantâneo, tempo prolongado, tempo rítmico, tempo corrosivo”<sup>121</sup>. O buril, sendo uma das ferramentas da gravura mais difíceis de dominar, resolve-se, torna-se eficiente, no domínio de uma velocidade; e a lentidão toma aqui um carácter ambivalente, se por um lado o domínio da ferramenta é lento e depende de uma integração do movimento coordenado, o que se quer, como o João bem explica, é dominar para fluir e ganhar uma agilidade, *é uma ferramenta que encanta mas é preciso ser dominada* e quando isso acontece *dá um certo gozo, sulcar o cobre; o material torna-se agradável de cortar, mesmo dar as curvinhas porque a chapa é que roda*. E o corpo adapta-se, integra o movimento, *a mão que usa o buril praticamente não mexe; a força é feita com o outro pulso, com o prolongamento do antebraço, um movimento rotativo em relação ao corpo*.<sup>122</sup> E porque aqui o movimento do corpo é muito específico, na história de utilização do buril foi dada sempre uma especial atenção à iluminação do espaço que lhe era reservado e à forma e altura da mesa de trabalho, para que a rotação da placa fosse de execução fácil.

No início do primeiro período do trabalho de campo, optou-se por uma observação participante que foi passando a entrevistas e recolha de imagens. A grande maioria dos momentos fotografados ocorreram num ambiente informal, à volta da mesa de trabalho, da prensa ou de um qualquer livro que ilustrasse um problema que surgia. Horas passadas à volta dos materiais, à conversa sobre cada detalhe de cada técnica, e sobre o trabalho do cobre em particular. A aprendizagem das técnicas e inúmeros detalhes são partilhados, face-a-face, discutidos, revistos, demonstrados.



A prensa encontra-se no centro do espaço da oficina. Segundo a Inês Soares, aluna do João Cochofel, durante as aulas enquanto se tira uma prova, normalmente mais do que uma pessoa se dirige até à prensa - *para ver matriz, papel e feltros debaixo do rolo; para*

<sup>120</sup> Bachelard, Gaston. op. cit., p. 39.

<sup>121</sup> Idem, Ibidem.

<sup>122</sup> Cochofel, João (2013)

*ouvir o barulho da passagem e para assistir com expectativa ao momento em que a matriz e o papel se afastam e se explicam um no outro. Os olhares podem ser mais longínquos ou estar literalmente mais em cima do tabuleiro metálico mas a atenção está ali, quase que coincidente com a pressão do rolo... parece que assistimos a uma prova de esforço.*<sup>123</sup> Na Diferença esse momento é habitualmente vivido de forma partilhada. Mas segundo a Inês, *o olhar do João é o mais qualificado, por isso a prova espera por ele. Algum enigma, alguma sugestão, alguma dúvida, ou algum remendo, podem necessitar da sua ajuda para se resolver.*

Segundo Sennett a noção de mestre artífice depende de uma longa história de “autoridade” e “autonomia”<sup>124</sup>, propriedade de quem dominava uma ferramenta, uma habilidade. Essa autonomia e autoridade dependiam de uma mestria, do domínio de uma capacidade difícil de interiorizar. E se no início essa habilidade se guardava no segredo dos deuses, visto que a autonomia provinha de um conhecimento que só o próprio sabia desvendar, com o passar do tempo vai perdendo essa dinâmica de poder. Como tal, passar um ‘saber fazer’ que resulta de uma infinidade de detalhes, beneficia do ensino *face-a-face*, aquele que permite passar o que não se pode dizer. Se por um lado, aqui não se conta uma história de autoridade por segredos de culinária, é difícil separar por partes o conjunto de detalhes que o João invoca para passar a sua experiência sobre cada técnica particular. De modo que reconhece problemas que os alunos não são capazes de reconhecer porque, tal como refere Tim Ingold, seguindo o ponto vista de Gibson, “se o conhecimento do especialista é superior ao do noviço, não é porque este tenha adquirido representações mentais que o capacitassem na construção de uma imagem mais elaborada do mundo do mesmo ‘corpus of data’, mas porque o seu sistema perceptual está sintonizado para ‘apanhar’ características fundamentais do ambiente que o noviço simplesmente não consegue constatar”.<sup>125</sup>

Ainda assim, o que não pode ser apanhado durante o processo ou demonstrado completa-se com a partilha de imagens que vai mostrando, a partir dos livros da sua biblioteca; e cada livro encerra escolhas, com páginas marcadas, reservadas para cada aspecto particular. Deste modo o ensino, em jeito de conversa, muitas vezes se desenrola à volta dos livros do João. Em relação às escolhas que compõem a sua biblioteca pessoal refere o modo como esta se foi construindo: *os primeiros que comprei não eram de nenhum autor em especial, eram livros técnicos na sua maioria; porque eu queria aprender as técnicas. Essencialmente era tudo aquilo que eu apanhava e que via sobre gravura, porque são raríssimos. Portanto a filosofia era, se aparecer um livro de gravura eu compro ... desde que fosse interessante o conteúdo.* A selecção não era feita com

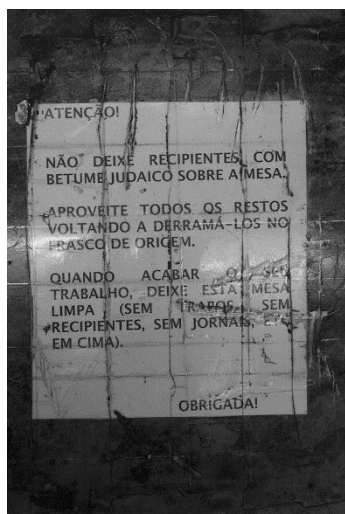
---

<sup>123</sup> Soares, Inês. (Lisboa, oficina da Galeria Diferença, 2013)

<sup>124</sup> Sennett, Richard. op. cit., p. 54.

<sup>125</sup> Ingold, Tim. *From the transmission of representations to the education of attention*, (Manchester: Department of Social Anthropology, University of Manchester, 1999)  
<http://lchc.ucsd.edu/mca/Paper/ingold/ingold1.htm>

atenção a um autor particular, mas pelo modo como esse autor resolvia o seu trabalho em gravura, até porque muitos dos gravadores que apareciam nos livros que consultava eram anónimos. Escolhia livros pelos quais fosse possível aprender detalhes técnicos que pudesse passar à prática e outros que encerrassem imagens da história da gravura; livros que durante as aulas convidam à conversa, não sobre coisas nunca vistas, como no tempo de Goethe provocaria uma qualquer imagem gravada de Veneza, mas sobre modos de riscar, de inscrever, onde se pode ler uma apreciação pelo aspecto do domínio técnico da gravura.



Na Diferença a oficina é utilizada pelos vários sócios em diferentes dias da semana. O movimento que existe entre aulas e grupos alternados obriga a uma gestão das ferramentas e do espaço comum da oficina, o que muitas vezes provoca notas ou recados que apelam ao cuidado dos objectos para uma melhor utilização do lugar. A oficina, não só é partilhada como por vezes recebe convidados. Relações que se estabelecem e se vão construindo com outros gravadores, tal como a Mami Higuchi, da *Matriz* do Porto, que trouxe xilogravura à Diferença. Entre outros aspectos da técnica, ensinou a construir um *baren*, objecto essencial na impressão japonesa. Este instrumento que permite imprimir à mão, sem os constrangimentos da prensa, possibilita a utilização de um papel de qualquer escala. Uma das imagens que aparece uma folha atrás regista um momento de conversa, no qual a Inês mostrava o *baren* que tinha construído, enquanto explicava que a folha de bambu apesar de ser forte tem uma fragilidade e um truque para a sua manutenção é esfregá-la no cabelo, para que a gordura natural da cabeça possa passar e proteger a folha. Já se sabe que a gravura é lugar de partilha de práticas arcaicas e das receitas mais insólitas.

A história da Diferença não se pode resumir ao espaço reservado às oficinas. Grande parte do movimento se passa no espaço da galeria, que se divide hoje entre aulas, conferências e exposições, sem esquecer o acervo do primeiro andar. Um espaço que, em entrevista, a Marta Caldas mencionou ser de grande desejo poder organizar, de maneira a que pudesse estar acessível ao público a documentação que conta a história do lugar.

A Marta conhece a Diferença desde nova e descreve que o que mais a impressionava em criança era o espaço, entrar numa cave escura que se abria na galeria e no pátio para uma área cheia de luz. Em 2010 começou a tomar conta da parte administrativa, a dar apoio aos cursos, à produção de exposições, tratar de pedidos de certidões, assembleias, papelada, pagamentos, etc., *quem aqui está, abre a porta, recebe as pessoas, monta exposições, faz um bocado de tudo.*<sup>126</sup>

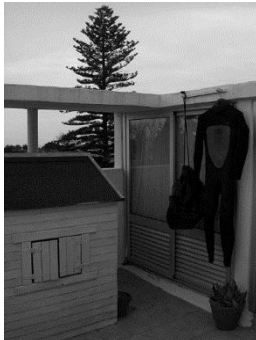
---

<sup>126</sup> Caldas, Marta. (Lisboa, Galeria Diferença, 2014)



Refere que apesar de se tratar de uma cooperativa, existe uma separação entre quem se liga às oficinas, e por elas é responsável, e o resto. E que foi sempre assim. As oficinas sempre tiveram autonomia. Fala da importância do arquivo histórico e de como tudo devia estar organizado para que qualquer pessoa que viesse de fora e quisesse estudar um artista, ou uma época, conseguisse aceder à documentação com facilidade. *Há tanta coisa que se descobre lá em cima que não podes imaginar, documentação que apesar de tudo era feita de uma maneira diferente, cartazes feitos à mão ou serigrafados, convites escritos à máquina, objectos incríveis associados às exposições ... e tens os originais dessas coisas.* Hoje a única maneira de consultar é procurando, entre objectos e dossiês. O que por enquanto funciona, porque ainda existe quem se lembre onde é que cada coisa está e como tudo aconteceu.

### 3.2.2 MEEL – Hugo Amorim



A MEEL nasceu da vontade de continuar um trabalho em gravura que o Hugo Amorim iniciou no Ar.Co.. Um projecto que foi pensando após terminar o Curso Avançado de Artes Plásticas e que resulta ainda da sua experiência como monitor na oficina da escola.

O trabalho de observação na MEEL acompanhou os primeiros passos da oficina, instalada num espaço construído de forma inteiramente improvisada. No terraço, por cima do apartamento onde vivia em Carcavelos, construiu a ‘casa’ da prensa, tintagem e outras ocupações. O resto da varanda servia lavagens, secagens, trabalhos de grande escala e outras funções. Se a oficina da Diferença é hoje quase reservada ao ensino das técnicas,

a oficina MEEL nasceu com o intuito de criar um lugar de colaboração com artistas que aí quisessem desenvolver um trabalho em gravura com acompanhamento.

Na primeira visita à oficina, houve um reconhecimento do lugar e logo passámos ao trabalho, com uma série de fotogravuras a partir de uns desenhos pequenos que trazia. Daí por diante se foram apurando experiências técnicas mas cedo passámos à primeira entrevista, às primeiras fotografias, abandonando aos poucos a observação participante. Dessa entrevista ficaram presentes aspectos da aprendizagem do Hugo e da forma como se ligou à prática da gravura.

Iniciou a sua formação em gravura na oficina do Ar.Co, que ocupava então o edifício junto ao jardim das rosas, na Quinta de São Miguel, em Almada. Espaço que foi mais tarde remodelado para receber as novas instalações do centro de documentação da escola. Aprendeu a imprimir, como tantos outros que por lá passaram, com a prensa que a Graça e o Manuel Costa Cabral trouxeram de Espanha, desmontada na parte de trás de um carro. A partir de 2003, a gravura do Ar.Co aparecia integrada nos programas da pintura, orientada pela Madalena Parreira, com quem o Hugo vem mais tarde a colaborar. Aliás, a primeira vez que entrou na oficina foi para dar apoio a um *workshop* organizado para os alunos, *a meio já não estava a ajudar rigorosamente nada, entusiasmei-me com o processo e comecei a fazer gravura.*<sup>127</sup> Frequentava nessa altura o primeiro ano do curso avançado e estava a desenvolver um trabalho em desenho e pintura, que descreve como: *trabalhos com duzentas cores ao mesmo tempo, uma javardice pegada; uma situação de beco sem saída.* Um ponto que a Madalena Parreira desdobra durante a sua entrevista, sublinhando a importância da localização da oficina como factor benéfico para os alunos. A gravura, por se encontrar na Quinta de São Miguel, em Almada, é hoje vizinha dos ateliês do 3º ano e curso avançado, local onde os alunos começam a desenvolver o seu trabalho próprio, *estás a tentar ajudar pessoas a desenvolver um trabalho que com frequência tem problemas. E não é que a gravura os resolva mas ajuda a desencalhar uma série de problemas de composição*<sup>128</sup>. Refere que também para si a gravura começou como um exercício desta natureza e que, se no início funcionava como lugar de passagem, com o tempo se tornou o centro do seu trabalho.

O percurso da Madalena na gravura ajuda a perceber o que veio mais tarde a ensinar. Iniciou a sua aprendizagem com a Constança Meira, também no Ar.Co. e foi ainda durante os tempos de escola que conheceu o Bartolomeu Cid dos Santos, num *workshop* em que este dava formação nas Caldas da Rainha. Contrasta assim dois métodos *radicalmente diferentes* do ensino da gravura: o método que a Constança ensinava, e que permitia um tipo de trabalho muito meticuloso e de grande controlo, onde se começava por aprender o uso das ferramentas que marcam directamente o cobre, e só mais tarde aquelas que utilizavam o ácido para escavar o metal. Primeiro a ponta seca, depois as *roulettes* e só então a água-forte. Nessa altura o buril não fazia parte do programa, *quem sabia usar o buril era o Thierry Simões que só veio mais tarde.* Um ensino onde cada momento de cada processo era ensinado ao detalhe. Se por um lado, refere que lhe foi difícil essa lentidão, observa que um trabalho por etapas permitia controlar cada fase do

---

<sup>127</sup> Amorim, Hugo (2013)

<sup>128</sup> Parreira, Madalena (2013)

processo, tornando-se essencial para um certo tipo de resultados como um trabalho geométrico ou uma placa de cor. E o método do Bartolomeu, *que ensinava gravura de uma forma completamente aberta (...) com uma dinâmica que eu não conhecia, onde não há limites para inventar, (...) até demais na verdade*. Visitando o ateliê do Bartolomeu em Tavira aprendeu gravura vendo-o trabalhar, *acima de tudo era um ambiente de liberdade no ateliê, em que os materiais estão ali para nos servir a nós, não somos nós que somos escravos dos materiais. Quando uma coisa não funciona bem de uma maneira, inventa-se outra maneira de a fazer e não há nenhum problema, não há nenhuma regra de ouro na gravura. Claro que há coisas que tendem a funcionar melhor ao longo do tempo, sempre da mesma maneira mas não há uma regra. Se alguém aparecer no dia seguinte com uma fórmula diferente que funciona melhor, adopta-se a fórmula diferente, 'it doesn't matter', o que interessa é o que sai*.

A Madalena terminou a sua formação no mestrado de gravura da *Camberwell College of Arts*, a sul de Londres, por recomendação do Bartolomeu que achava que esta era a escola onde ainda se fazia gravura à antiga, com técnicas tóxicas, menos agarrada ao 'digital', e onde o ambiente era mais livre e se concentrava mais na gravura do que na produção de *portfolio para início de carreira*. Experimentou durante um ano todas as técnicas e, entre professores e alunos, conheceu o Stewart, o técnico de gravura da escola *e foi esse homem que me ensinou trinta por uma linha e que fez de mim a boa técnica que eu de facto me tornei. Um tipo desregrado, que não falava com as pessoas, tinha um ar assustador e rosnava quando tentavas fazer-lhe perguntas, mas era um génio com as mãos (...) De vez em quando aproximava-se, metia a mão na chapa e resolvia um problema que tu estavas ali há quatro horas a tentar resolver, tac, tac, tac, ou porque punha qualquer coisa na tinta, ou porque mudava de tinta, ou mudava a pressão, era um génio técnico*. A experiência de aprendizagem da Madalena Parreira vem sublinhar aquilo que Tim Ingold argumenta quando critica Sperber, quando apresenta o conhecimento como informação e os seres humanos como instrumentos de processamento. Ingold afirma que, pelo contrário, "o conhecimento consiste, em primeiro lugar, na habilidade ou técnica, e que todo o ser humano é um centro de consciência e agência num campo prático".<sup>129</sup>

Ao fim de um ano a Madalena voltou a Lisboa, período no qual a gravura do Ar.Co estivera pouco activa e perguntou se podia usar a oficina, em troca da partilha do que tinha aprendido na *Camberwell* com qualquer aluno do curso avançado de artes plásticas que estivesse interessado.

E voltamos atrás, onde falávamos da aprendizagem do Hugo na gravura. Foi neste ambiente de descoberta, de experimentar mais do que obedecer a um programa com exercícios específicos para cada técnica particular, que se deu a sua aprendizagem. Começou por um trabalho de mancha, mandando umas pingas de betume judaico para cima de uma chapa de cobre, secar, e gravar. Descreve assim a sua experiência, *fiz um*

---

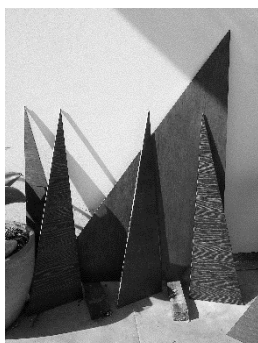
<sup>129</sup> Ingold, Tim. *From the transmission of representations to the education of attention*, (Manchester: Department of Social Anthropology, University of Manchester, 1999)  
<http://lchc.ucsd.edu/mca/Paper/ingold/ingold1.htm>



*relevozinho e imprimir ... isto é muito giro, fiquei todo entusiasmado, ainda mais era uma coisa só com uma cor, estava habituado a pôr duzentas, todas ao mesmo tempo*<sup>130</sup>.

E foi assim que começou, com um relevo, gravado no ácido nítrico, sem passar pela casa de partida. Refere que nessa altura não tinha dinheiro para chapas e como tal a segunda gravura foi feita em cima de uma chapa da Ana Jotta que lá tinha ficado de uma edição anterior. Se o cobre já não era barato, ainda não se ouviam notícias de ladrões de fio de cobre, e como tal as chapas iam ficando arrumadas e acumuladas por ali, *era uma água-tinta com umas espigas, toda verde (...) densa, densa, densa, com um relevo a branco. O que nos Estados Unidos chamam o 'aquatint reversal'. Faz-se um relevo e uma água-tinta nesse relevo, o que faz sair mais a imagem, o branco sai mais (...) e eu basicamente betumei a chapa toda, sem o deixar secar. Levava para o tanque e começava a despejar-lhe água-raz para cima, lavava e depois deixava secar... e ficavam zonas em aberto; rebentavam uns bocados da água-tinta, outros não; foi uma coisa de experimentar, pegar nas coisas e ver...* E o processo era próximo do que fazia a Madalena que estava nessa altura a tintar as suas chapas com rolos a duas cores, técnica que trazia apurada de Londres. E foi vendo e experimentando, *e então deixa-me lá pôr outra cor por cima.* Comparando o processo da gravura ao desenho que fazia, o Hugo refere o seguinte: *na gravura não podes andar ali a lamber; são técnicas que funcionam por fases, têm tempos, são coisas que não são imediatas e por isso não fazes sem pensar. Tens sempre, a meu ver, um tempo para pensar na coisa. Entretanto já fizeste uma impressão e já deu para ver ... se calhar não faço nada. Enquanto um desenho, vem-te a coisa à cabeça e vais; a meu ver aquilo que me dá a gravura é isso, controla-me esse impulso.*

Na MEEL vai continuar o trabalho que iniciou anos antes. No seu trabalho explora diferentes técnicas sobre metal e madeira e dá início ao espaço de colaboração com artistas que visitam o ateliê: o Alexandre Farto, o Paulo Brighenti, o Thierry Simões, o Nuno Martinho e o Vasco Futscher. Estas primeiras colaborações enchem a varanda com chapas de metal de grandes formatos e placas de madeira de formas diversas, cobrem-se as paredes de provas e tarlatanas de cores que vão criando o ambiente e imagens de trabalho no tempo.



---

<sup>130</sup> Parreira, Madalena (2013)

Por um lado, este era o momento onde começava a gerir os tempos, a ocupação do espaço e as características particulares de cada relação, por outro, tinha que apurar as técnicas uma a uma. Factores que o obrigavam a uma especialização dado que, tal como sublinha Sennett, “existe uma desigualdade inerente de conhecimento e competência entre o especialista e o não-especialista”<sup>131</sup>. De modo a acompanhar um trabalho que não era o seu e para que os resultados fossem então os programados, tornava-se necessário conhecer os processos ao detalhe. Experimentar, apurar e improvisar.

A primeira oficina MEEL serviu como experiência, *era para ver se dava*, e aqui o imprevisto alargava-se à construção do espaço, *inventado por mim, literalmente construído por mim, à medida que aparecia uma coisa nova ia-se acrescentando uma zona*.<sup>132</sup> Foi por isso necessária uma coordenação entre as diferentes áreas de trabalho, dado que o espaço era pequeno e cada mesa, cada balcão, acumulava múltiplas tarefas. Como tal, foi testando cada ferramenta, cada produto químico tradicional e substituto não tóxico, de modo a apurar o andamento das várias etapas de cada técnica. Os primeiros meses de trabalho foram marcados por repetições, erros e frustrações até que o espaço e os objectos se adaptassem a cada função e permitissem resultados satisfatórios, para si e cada visitante que por lá passava.

No entanto, alguns meses depois verificou ser necessário mudar de local de trabalho, não apenas pela situação da oficina, afastada do centro de Lisboa, mas ainda porque a mobilidade dentro do espaço se tornava difícil, *duas pessoas já andavam às cotoveladas*. Durante o período de transição da MEEL para a Rua da Bombarda, o tempo dedicado ao trabalho desorganizou-se. Apenas quando alterou a morada de casa para o bairro da nova oficina passou a poder trabalhar até tarde, regressando após o jantar e durante o fim-de-semana. A passagem constituía um acréscimo de responsabilidade mas trazia consigo melhorias: a relação com o público passava a ser de porta aberta e fazer uma edição do primeiro ao último passo no mesmo dia, sem arrumar e desarrumar o espaço várias vezes, tornava-se agora possível, *aqui ‘é à sério’, como diz a minha filha*. Ora se o novo espaço pedia um menor número de zonas improvisadas e cada tarefa tinha uma área que lhe correspondia, ainda assim fomos observando experimentalismo nos processos e imprevisto na utilização de ferramentas.

Dedicamo-nos agora a uma observação mais atenta do imprevisto de modo a criar uma passagem aos demais aspectos do desenho indirecto na gravura. Alargamos ainda, às imagens e palavras captadas junto do João Cochofel e do Hugo Amorim, outras presenças que nos permitem compor o capítulo que se segue - já de certa forma apresentadas em contextos bem demarcados, são agora invocadas à medida que nos permitem desdobrar aspectos do desenho indirecto: Madalena Parreira, Rita Marques, Miguel Coelho, Julião Sarmento, Constança Meira, Francisca Carvalho, André Romão, Ana Jotta, Ricardo Jacinto e João Paulo Feliciano.

---

<sup>131</sup> Sennett, Richard. op.cit., p. 249.

<sup>132</sup> Amorim, Hugo. (2015)

### 3.3 Aspectos do Desenho Indirecto

#### 3.3.1 Do improviso à introdução do imperfeito como um primitivismo.

Em Portugal, e como pudemos verificar no capítulo dedicado à *preparação*, o improviso é lei na gravura, não só porque os materiais são dispendiosos mas porque nem sempre são fáceis de encontrar. O que nos interessa salientar agora é o facto que a criação ou adaptação de ferramentas imperfeitas apuram o conhecimento do especialista.<sup>133</sup>

Tanto na MEEL como na Diferença, assim como outros espaços que visitámos, fomos encontrando objectos ‘imperfeitos’ em substituição dos considerados próprios. Por vezes para colmatar faltas de material, como toalhas de algodão para substituir feltros (Diferença), mesas de luz improvisadas (MEEL), fornos de secagem de vários feitios (MEEL e Diferença); outros, para apurar resultados, como tinhas de ácido com formas estranhas (MEEL), o uso de rolhas de *Lambrusco* para tintar os sulcos das chapas de cobre (João Cochofel) e, de modo a transformar a prensa num objecto portátil e leve, num desinteresse pelos ‘resultados perfeitos’ dos métodos de impressão tradicionais, a utilização de uma máquina de pasta italiana - a Rita Marques descreve o uso da sua prensa improvisada, *na composição da imagem acontece uma coisa curiosa, como a prensa não é horizontal as peças mexem sempre, o que altera o desenho*.<sup>134</sup> Se existe qualquer coisa nesta construção do desenho que lhe interessa fala numa ‘sedução’ que não lhe agrada, a do acaso fácil.

Quando o improviso fala de uma despreocupação pelo apuramento dos métodos tradicionais, não está longe de adoptar um primitivismo “do qual ainda não nos afastámos inteiramente”, como refere Claude Lévi-Strauss quando, reportando ao séc. XVI, refere o gosto pelas formas irregulares “aquilo a que um mestre do chá chamou, com uma expressão que fez escola, a “arte do imperfeito”. E por isso afirma que “os Japoneses são os verdadeiros inventores deste “primitivismo” que o Ocidente redescobrirá vários séculos mais tarde”<sup>135</sup>. Vamos desdobrando esta noção ao longo da apresentação do desenho indirecto na gravura, que vai entranhando com o resto.

Verificamos que também as matrizes aparecem improvisadas ou construídas. Esta escolha da superfície de impressão surge como um primeiro distanciamento ao suporte final, e, quando improvisada, encontrada, deslocada ou construída, é já um primeiro gesto de desenho que provoca um ritmo, prévio à preparação e que muitas vezes a substitui. Construções alternativas, ou como é de tradição, tomando como ponto de partida a superfície da madeira, do metal, da pedra ou da seda, o trabalho sofre uma transformação consoante a relação estabelecida com os materiais; no limite, como refere Bachelard, os “trabalhadores - desenvolvem uma relação de tal modo íntima com os seus valores materiais que podemos dizer que passam a conhecer estas substâncias de forma genética,

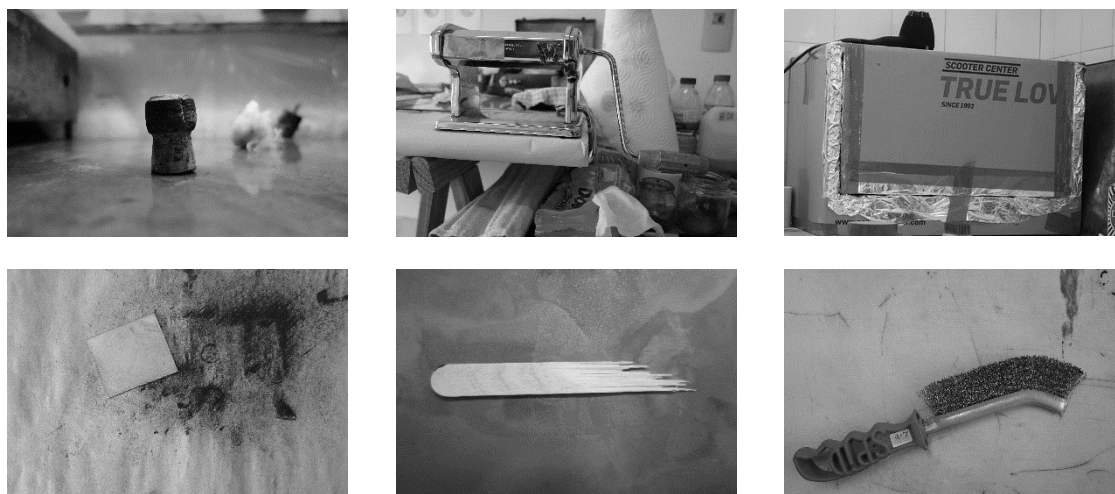
---

<sup>133</sup> Idem, p. 248.

<sup>134</sup> Marques, Rita. (2013)

<sup>135</sup> Lévi-Strauss, Claude. *A outra face da lua – Escritos sobre o Japão* (Paris: Editions du Seuil, 2011; Trad. Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2012) p.143.

como se pudessem tornar-se testemunhas da sua fidelidade às estruturas primordiais da matéria”<sup>136</sup>.



Espaços, matrizes e ferramentas improvisados, podem ainda tornar-se indutores de uma experiência, de modo que permitem testar certos limites de uma técnica ou criar um espaço de variação, num qualquer momento controlado do processo.

Que lugar toma o improviso no processo, sob o aspecto referido, a necessidade de controlo que certas técnicas exigem em contraste com um lado mais experimental da gravura? Tomemos os riscadores como exemplo: como pudemos observar na MEEL da rua da Bombarda, no trabalho desenvolvido pelo Alexandre Conefrey e pelo Ricardo Jacinto, a utilização de riscadores improvisados é uma prática comum de inscrição sobre o metal. Podemos ilustrá-la por imagens, que trazemos do caderno, e através de um excerto da entrevista da Madalena Parreira, na sua passagem pela *Camberwell College of Arts*. Durante o dia experimentava litografia e outras técnicas, à noite ia para casa e desenhava sobre chapas de cobre de grandes formatos preparadas para água-forte, *tinha uma chapa com verniz em cima de uma mesa e ia desenhando à noite enquanto via televisão, era um desenho minucioso feito com ... nem eram pontas secas...era feito com facas, agulhas, com pregos. Interessava-me fazer uma linha que variasse, dentro de um registo em que o desenho é todo da mesma família; tudo é a mesma coisa, tudo é paisagem, tudo é orgânico; e as linhas não se cruzam quase nunca porque isso já seria fazer malhas e a ideia era fazer percursos de linhas; então trabalhava meia hora com um palito, meia hora com uma parte de uma faca, estava sempre a mudar a ferramenta.*<sup>137</sup> A água-forte era uma prática sobre a qual já tinha controlo e que dispensava apoio técnico durante o desenho, como tal, à semelhança do João Cochofel nos seus tempos de aprendizagem, preferia levar a chapa para casa onde um trabalho minucioso e lento podia usufruir de um ambiente *mais calmo e produtivo*. Para um processo que já dominava introduzia ferramentas improvisadas que vinham provocar uma variação na linha.

<sup>136</sup> Bachelard, Gaston. op.cit., 24.

<sup>137</sup> Parreira, Madalena. (2013)

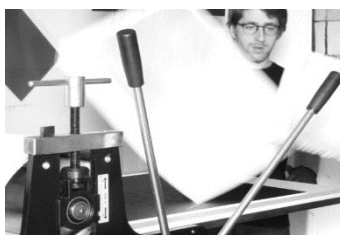
Terminada a chapa, já na oficina, gravava e imprimia. Descreve assim o resultado: *a primeira chapa grande, de desenho de linha meticuloso, que tinha levado um mês a desenhar ficou mal gravada; não a pus tempo suficiente no ácido e quando a imprimi saiu cheia de manchas. Foi um desgosto (...) depois lá consegui corrigir.*

Uma técnica que utiliza resistências como o verniz duro da água-forte é um exercício de precisão, e nesse sentido mais sensível, de modo que é necessário ter atenção a cada passo para que a gravação tenha sucesso; cada alteração química obriga a um cuidado especial e uma etapa executada de forma imprópria pode impedir uma marca do lado da revelação, ou seja, o espaço entre o que se controla e o que é deixado em aberto nem sempre permite zonas cinzentas. Por contraste, as ferramentas utilizadas nas técnicas de incisão respondem de forma mais imediata à provocação do material e assim se distinguem processos mais intuitivos, que se vão fazendo, e outros que obrigam a um trabalho de grande controlo e preparação exaustiva. O tempo de investimento que passa até à impressão afecta o momento da revelação, tal como refere a Madalena Parreira, *o momento em que puxas o papel e vês o que fizeste, nunca é neutro e depende muito do investimento que tiveste naquela chapa; tens sempre um delay, tu não vês a coisa mesmo até chegar ao fim.*

Aos poucos vamos abrindo a noção de revelação como etapa construída.

### 3.3.2 A Revelação como etapa aberta do desenho indirecto

Damo-nos conta que a revelação na gravura, apesar de, em termos abstractos, constituir o último passo do processo, aparece apenas como mais uma etapa do desenho indirecto. Isto porque a revelação, o momento que contrai todos os gestos, onde tudo se pode unir, raramente termina na primeira prova.



Segue-se, na maioria dos casos, um apuramento que leva à edição: um ajuste na pressão, um acerto na quantidade, espessura ou viscosidade da tinta para que se crie um corpo, mais ou menos espesso, colocado à superfície ou entranhado, de modo a construir uma densidade. Um apuramento, sem que o peso da tentativa e erro, reformulação ou continuação do desenho se sinta na impressão final; e se o tempo de dedicação ao trabalho da matriz afecta o momento da revelação, tal como acima se refere na última transcrição da entrevista da Madalena Parreira, já na prova o investimento pode não ser obrigatoriamente legível. Sobre o número de provas prévias ao arranque de uma edição, as opiniões dividem-se: há quem aposte na experiência ou particularidade de uma técnica

e afirme que se pode chegar lá à primeira<sup>138</sup>, e quem precise de desenvolver um ritmo que depende da combinação dos elementos, de condições atmosféricas até. Tal como ouvi o Bartolomeu Cid dos Santos dizer um dia, em Tavira, *quando se começa a acertar não se pára*. Ainda sobre a prova revelada como momento aberto no processo da gravura, lembramos uma entrevista que Aquilino Ribeiro deu a Igrejas Caeiro, na Emissora Nacional, em 1958; no momento em que este lhe pergunta se como escritor quer aproveitar o momento para dirigir uma curta mensagem enquanto o escutam, responde: *uma mensagem aos nossos camaradas portugueses, dizer-lhes evidentemente que nós temos que amar a verdade e batermo-nos pela verdade e pelo progresso, pelo que está ... a humanidade é como uma prova, como uma gravura na verdade, que está numa máquina, é preciso uma série de provas... estamos a melhorar*.<sup>139</sup> Utilizando a imagem da prova no processo de impressão, aponta a aproximação à verdade como um processo de tentativa e erro, de apuramento e atenção.

Se começamos a entrever um afastamento entre a fotografia e a gravura, no momento da revelação, um dos primeiros trabalhos de colaboração da MEEL, entre o Hugo Amorim e o Nuno Martinho, permitiu observar e questionar diferenças centrais entre as duas práticas. O Nuno chama a atenção para a interferência do corpo no processo da gravura: *A gravura (mesmo na sua variante da fotogravura) é, antes de mais, uma prática que pertence às técnicas de inscrição corporal – o seu signo é o produto de um corpo a corpo; a fotografia (mesmo nas suas variantes mais artesanais, como a albumina ou o papel salgado) é uma prática onde a inscrição, nas suas diversas fases, se faz sem interferência do corpo humano – o seu signo é o produto de um sistema exclusivamente especular de reprodução (...)* O corpo daquele que esteve presente na feitura da gravura acaba por hospedar-se na série de imagens impressas no papel, individualizando-as.<sup>140</sup>

Esta distinção que apresenta, sublinhando a presença do corpo na feitura da gravura, interessa-nos desdobrar segundo a distância provocada pelo desenho indirecto.

Partindo de um ponto em que a matriz e papel estão lado a lado, intocados, há um caminho que se percorre que implica o suporte final mas que o esquece durante um certo tempo. Há um virar de costas ao papel (que está lá, e na maioria das vezes a ser preparado), e é seguida outra direcção com o trabalho da matriz, como quem se vai afastando de um alvo e ao voltar-se, à distância, regressa novamente, passo a passo, de forma mais ou menos lenta, dependendo do processo técnico. O caminho, que de forma metafórica podia referir-se à distância que no desenho se cria em relação a um “demasiado cheio”<sup>141</sup> do branco do papel, implica aqui também, obrigatoriamente, um movimento do corpo. Esse afastamento, como vamos ver mais à frente, provoca uma desorientação. Já o ritmo desse movimento depende de como o corpo se deixa afectar pelo desenho, pelo trabalho do material; e a ida condiciona a velocidade do regresso, o modo como se

---

<sup>138</sup> Cochofel, João (2013)

<sup>139</sup> Ribeiro, Aquilino. <http://ensina.rtp.pt/artigo/aquilino-ribeiro-entrevistado-na-emissora-nacional/> - A sua relação com a obra; 05:50 – 07:01

<sup>140</sup> Martinho, Nuno. (Perguntas e respostas trocadas por email, 2015)

<sup>141</sup> Castro Caldas, Manuel. *Dar coisas aos nomes – escritos sobre arte e outros textos* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2009) p. 65.

trabalha o material condiciona a preparação da tintagem, a aproximação à prensa e a revelação.

O desenho indirecto na gravura implica assim um adiamento. Esta demora que é central e constitutiva à prática compromete o corpo, confere-lhe um comportamento distinto ao que ocorreria caso o desenho se fizesse directamente no papel, considerando que este constitui o material de impressão mais comum da gravura. A maioria das decisões de desenho resultam de um investimento num material que tem uma plasticidade, uma resistência, muito distinta da superfície final. Tal como refere Bachelard, “não se pode responder ao granito com a força de uma criança”<sup>142</sup>, noção de hierarquia que desdobra segundo a dureza do material trabalhado, relacionando a escala de dureza dos materiais (lama, madeira, pedra, metal, cristal) a uma escala de maturidade psicológica, atento a diferenças que resultam da passagem de uma substância a outra.

Sobre o papel, enquanto material, Bachelard não se estende, “ Infelizmente, os sonhos que reservamos ao papel tendem a ser sonhos de preguiça, repletos de nostalgia pelos dias suaves da juventude.”<sup>143</sup> Por um lado, retira ao ‘papel - enquanto material que se trabalha’, a participação no universo “ das nossas lutas em relação ao mundo resistente”, por outro, coloca-o do lado da preguiça, sublinhando a relação entre os dois, quando cita Novalis, “ é a nossa preguiça que nos liga à nossa condição de trabalhador”. No contexto da gravura, o ‘papel – enquanto material que se trabalha’ não preenche de forma eficaz nenhum destes extremos. Aqui o papel, como agente, é o material que recebe, é o feminino, e como tal onde tudo se projecta. O papel é uma superfície porosa, que respira, absorve os componentes que andam pelo ar e conforme a sua composição química torna-se indicado para retirar à superfície de impressão certas qualidades da tinta: se toca ao de leve, se absorve, se entranha. Não se coloca em nenhum dos polos, porque não é nem inteiramente passivo, nem inteiramente agente.

Existe um trabalho de escolha e preparação do papel, que obriga a um investimento equivalente à preparação da matriz, com a diferença que aqui esse trabalho permanece aberto até ao final e por isso aberto a projecção, sonho e imaginação até ao fim do processo. Não é por acaso que em muitas entrevistas houve um resvalar para uma qualquer conversa lateral sobre papel: uma prova antiga que aparecia, cujo papel desconhecido e desejado, sem marca de água à vista se tornava impossível de identificar; uma comparação entre técnicas: *enquanto a serigrafia e o jacto de tinta são provas, uma gravura é uma peça, a folha de papel com uma imagem impressa tem textura, tem relevo, tem corpo*; a descrição de um papel de eleição, *um papel que tenha o grão certo; não é por acaso que uso o mesmo papel há vinte anos, seja para gravura seja para desenho*; a alusão ao comportamento de um fabricante, *uma folha de papel da Carvalha Gorda, por vezes chegava com um altinho e só depois de ir à prensa é que vinha ao de cima e se percebia que por baixo tinha um torrão de terra*; ou uma partilha de conhecimentos durante um trabalho de colaboração, *o Bartolomeu que tinha experiência de outras técnicas escolheu um papel de gravura, talvez por conhecer melhor esses papéis ... ainda hoje o utilizo para fazer gravura*.

---

<sup>142</sup> Bachelard, Gaston. op. cit., p.16.

<sup>143</sup> Bachelard, Gaston. op. cit., p.37.

Detalhes que surgiram no corpo das entrevistas e, em particular, da visita ao Atelier de Restauro do Jardim das Amoreiras. Realizada durante o conjunto de visitas a oficinas que exagerassem um aspecto da preparação na gravura, permitiu conhecer histórias de quem toda a vida trabalhou com papel. A entrevista realizada à Maria Trindade Mexia Alves, à Isabel Aguiar, e ao Victor Milheirão, revela relações que se estabeleceram na segunda metade do século XX entre as instituições que a seu cargo tinham documentos gráficos a ser preservados. Histórias de vida que se cruzam entre a Fundação Calouste Gulbenkian e o Museu Nacional de Arte Antiga (quando o Instituto José de Figueiredo e este eram um só), da qual destacamos o excerto inicial, onde o Victor Milheirão descreve uma época em que o estudo e o cuidado do papel sofreram uma transformação significativa<sup>144</sup>: *As grandes cheias à volta de Lisboa, em 1967, afectaram muitas casas, palácios e arquivos, entre eles o Palácio Marquês de Pombal, em Oeiras, onde o Museu Gulbenkian esteve instalado a título provisório, antes do edifício aqui da Avenida de Berna ser inaugurado, em 1969 ... e o palácio tem um parque à volta onde passa um ribeiro que encheu e foi afectar a zona das reservas, onde estavam gravuras, desenhos, livros e algumas cerâmicas; não eram as coisas, digamos, de primeira escolha do museu; as que estavam nas galerias felizmente escaparam porque estavam num piso mais alto. (...) Na altura não havia em Portugal praticamente ninguém ligado ao restauro de papéis, havia restauro de pintura e escultura mas o do papel não estava ainda muito desenvolvido. A grande chamada de atenção deu-se um ano antes, em 66, a partir das cheias de Florença; essa foi a grande chamada de atenção para o facto de que, realmente, o património de papel, de pergaminhos e de livros, etc., é imenso (...) mas ninguém se tinha dedicado a isso, sem ser esporadicamente, um ou outro encadernador que trabalhava mais ou menos empiricamente.*

*Foi nessa altura que eu entrei para lá, eu era um ... eu não sabia nada de restauro mas foram recrutadas pessoas das Belas Artes, que era o meu caso, e algumas pessoas da António Arroio, com habilidade de mãos, etc. Fomos para lá e vieram uns técnicos estrangeiros que entretanto tinham vindo já de Florença, vieram cá passar alguns tempos e foram ensinando algumas bases, e nós fomos fazendo. Sobre uma primeira imagem do trabalho sobre papel que tivesse retido da sua experiência, diz o seguinte: No meu caso foi trabalhar em livros islâmicos e em pergaminhos medievais, na Gulbenkian. Eram livros de muito boa qualidade; são livros manuscritos não são livros impressos e estavam cheios de lama, eles andaram debaixo de água com a lama... eu estive anos e anos a tirar lama de manuscritos ... eu e os meus colegas ... a tirar lama, a remendar os rasgões, a colmatar as faltas.*<sup>145</sup>

Muitas histórias ficam por contar, por entendermos não ser este o espaço em que nos podemos estender sobre o assunto e que traria justiça a um depoimento que é, em si, um trabalho inteiro. Este excerto serve apenas para tornar mais claro que o ‘papel’ é um elemento vital da imaginação material.

Fizemos uma aproximação vista de cima, mais geral e abstracta, em relação ao problema de distância no desenho indirecto da gravura, através do trabalho dos materiais,

---

<sup>145</sup> Milheirão, Victor. (Lisboa: Atelier de Restauro das Amoreiras, 2013)



a apresentação da distância entre o trabalho da matriz e o momento de revelação da prova. Nos capítulos que seguem vamos perdendo aos poucos essa rigidez e focando com mais pormenor questões fundamentais ao desenho indirecto da gravura, como a repetição e a inversão, para podermos mais à frente voltar a falar sobre colaboração.

### 3.3.3 Repetição como degradação

Tradicionalmente, a possibilidade de ‘repetir’ e ‘inverter’ são características da gravura usadas como normas definitivas e que muitas vezes encerram sobre si a definição da prática, assim como fez Bamber Gascoigne que, apesar de abrir espaço a técnicas que não cumprem as regras de forma imediata, não deixa de as distinguir como casos excepcionais. Entre outras, refere que a monotipia não repete e a serigrafia não inverte<sup>146</sup>, e que são apenas inseridas no que considera o universo da gravura por proximidade a outras técnicas, mas não por si – ora se a monotipia deixa sempre um fantasma e mesmo degradada pode repetir, a serigrafia não inverte, mas parte de uma sucessão de positivos e negativos, que provocam o mesmo desnorte. Como tal, em relação às ocupações da gravura que consideramos, *preparação* e *desenho indirecto*, torna-se possível inclui-las sem recurso a uma relação de proximidade.

O que nos guia é o movimento do desenho indirecto e não o consideramos independente do discurso clássico da gravura sobre noções de ‘repetição’ e ‘inversão’ que ocupam os livros da especialidade, assumindo deste modo que não podemos isolar a prática do discurso que a tem vindo a representar.

Deixemos a ‘inversão’ para mais tarde e concentremo-nos agora na noção de ‘repetição’.

No contexto particular da gravura, no momento em que a possibilidade de repetição de uma imagem deixa de se resumir ou estar vinculada à ideia da sua difusão, tornam-se presentes outros aspectos, maioritariamente assentes na possibilidade de repetição formal da estampa e suas variações. Deste ponto de vista, o que é peculiar à gravura é a especificidade da invariante em relação aos elementos de variação, como diz Michel Melot: “a possibilidade que a estampa oferece de fornecer uma invariante (a matriz ou certos elementos da matriz) a partir do qual cada tiragem produz uma variação”<sup>147</sup>, ao que o autor acrescenta exemplos, como “a coloração da prova, por modificação dos papéis ou das tintas”, apresentando modalidades que não interferem com a inscrição da matriz e possibilidades que ‘jogam’ com a transformação dos elementos “(...) onde o motivo é “explorado” de prancha em prancha, como num travelling cinematográfico, ou variações em que o artista joga sobre as mutações e transformações de motivos de uma prancha

---

<sup>146</sup> Gascoigne, Bamber. op. cit. 32.

<sup>147</sup> Adhemar, Jean et al., *Les Techniques de la Gravure - Les Estampes* (Paris: Librairie Gründ, 1973), p. 17.

para a outra”, destacando desse modo a importância da “aptidão da estampa para ser apresentada em séries de imagens (...) em que cada elemento não tem sentido a não ser em relação aos outros e no meio dos outros.”<sup>148</sup>

Uma série de gravuras constitui um corpo de trabalho onde se estabelece um vínculo pelo desenho em potência que permanece na superfície de impressão. Esta, dependendo do material e da técnica utilizada, passa por processos que podem provocar degradação, perda de contornos e outros detalhes, que resultam em ruído ou perda da imagem. Esta acumulação ou apagamento pode ocorrer naturalmente ou por construção do desenho. Neste sentido, e sublinhando o ponto de vista de Michel Melot, a repetição na gravura implica as noções de degradação e reforço. Em que sentido? Diz então, “Conforme a noção de reprodução seja considerada como uma técnica ou valorizada pelo seu poder simbólico - a distância que a prensa coloca entre a matriz e a prova será entendida como uma degradação ou como um reforço da representação”, refere-se então à estampa como: “uma imagem ‘em segundo grau’, daí inferindo que, degradada, se torna uma imagem ‘em segunda mão’, ou, reforçada, uma imagem ‘ao quadrado.’”<sup>149</sup>

Temos vindo a descrever o discurso dos livros de gravura nos quais, à excepção de monografias onde são abordadas: a obra gráfica de um autor, a história de uma colecção, a descrição do contexto de uma época ou oficina, o foco aponta geralmente as técnicas da gravura ou as possibilidades da estampa. Acima de tudo, são compilações que falam sobre as habilidades do objecto como mecanismo, veículo disto ou daquilo, onde: “a estampa como objecto é já uma linguagem que precede os valores simbólicos atribuídos ao seu conteúdo.”<sup>150</sup>

Neste reino da estampa como representação, expressões como: o ‘valor semântico da colecção’, ‘variação formal’, e termos como ‘linguagem’ e ‘objecto’, prevalecem. É no *Primitive Art* de Franz Boas, tal como pode ser lido no capítulo reservado ao *Simbolismo*, que antecede o *Estilo*, que vamos encontrar um paralelo, no discurso e na utilização dos termos, e talvez aí, evitando alguns obstáculos, possamos começar a pensar o desdobramento da noção de degradação e de que modo afecta o corpo no desenho indirecto da gravura.

Na análise da relação entre forma e significado, Franz Boas coloca questões sobre o caminho das formas e suas leituras: de que modo são imbuídas de significados e os factores que afectam o modo como são explicadas: por interpretações geográficas, compreendidas numa base formal ou em associação com campos da vida emocional. Reflecte sobre a variedade de interpretações para a mesma figura, observando incoerências entre elas e chamando a atenção para o facto de que essa incoerência possa ser aparente “porque é concebível que existam associações desconhecidas por nós que criam uma maior unidade do que aparece à superfície”<sup>151</sup>.

Sobre o não reconhecimento de uma forma que sofre uma mutação ou transformação, analisa a atribuição de significados, no ornamento como elemento isolado ou como componente de um padrão ou série: “Em inúmeros casos tem sido demonstrado que as

---

<sup>148</sup> Idem, p. 18.

<sup>149</sup> Gascoigne, Bamber. op. cit. p. 32.

<sup>150</sup> Adhemar, Jean et al., op. cit., p. 17.

<sup>151</sup> Boas, Franz. *Primitive Art* (Mineola, New York: Dover Publications, 1955) p. 127

séries podem ser compostas, colocando num dos extremos a ‘representação realística’ de um objecto. Passando gradualmente a formas cada vez mais convencionais em que cada uma mostra uma semelhança distinta com a que a precede, mas terminam num desenho geométrico, puramente convencional, no qual o estado inicial só dificilmente pode ser reconhecido, se é que pode.”<sup>152</sup> Afasta, na sua análise, a ideia de que as formas convencionais têm a sua origem nas formas representativas, e conclui que “à mesma forma podem ser atribuídos diferentes significados, que a forma é constante, e a interpretação variável, não apenas na tribo mas a título individual.”<sup>153</sup> De modo a permanecermos junto a questões presentes nas ocupações da gravura, abordamos a relação entre invariáveis e variáveis, matriz e forma ou forma e interpretação, apenas no aspecto que nos leva a conhecer as ocupações da gravura – e nesse universo, o que nos permite relacionar a noção de repetição na representação e no corpo.

Se Gell rejeita analogias mobilizadas por teorias de arte semiológicas ou interpretativas como veículo de significados, “que os espectadores têm que descodificar com base no sistema semiológico usado pelo artista”<sup>154</sup>, esta incursão no capítulo de Boas serve menos um estudo de variação e interpretação formal do que uma chamada de atenção para um termo que utiliza, *slovenly*, desleixo ou descuido; questiona a probabilidade da degradação de uma forma poder ocorrer por desleixo na execução do desenho de um elemento, de como esse processo pode estar na origem da perda de reconhecimento da forma inicial e dos mal-entendidos que daí resultam. Ao analisar a probabilidade de um desleixo estar relacionado com a qualidade das ferramentas ou técnicas utilizadas, apresenta dúvidas, “É normalmente invocado que a execução desleixada provoca deterioração do padrão e que através disso, provoca mal entendidos. Eu não considero esta explicação tão plausível nas condições de vida predominantes entre povos primitivos, porque não existe execução desleixada entre nativos que criam os seus próprios utensílios.”<sup>155</sup>

Chama então a atenção para a importância dos hábitos motores e dos arranjos formais (deixemos os arranjos formais para mais tarde) no processo de formação do estilo, individual e colectivo: “Os investigadores que tentaram provar que as formas convencionais têm a sua origem num processo de degradação de representações, não deram suficiente atenção à influência dos hábitos motores e aos arranjos formais que resultam no estilo.”<sup>156</sup> Ao enfatizar o aspecto da degradação da forma, ou de perda de reconhecimento do motivo por *slurring*<sup>157</sup> (que significa má articulação, pronuncia pouco clara ou falta de nitidez) na execução manual do motivo, volta a apontar problemas que nos são caros por se apresentarem regularmente na gravura: perda da presença da mão por substituição da máquina e problemas de optimização técnica, tal como o contraste entre um trabalho que tem como objectivo a ‘previsão de resultados’ e o desfazer dessa optimização.

---

<sup>152</sup> Boas, Franz. op. cit. p. 113.

<sup>153</sup> Boas, Franz. op.cit., p.128.

<sup>154</sup> Gell, Alfred. op. cit., p. 66.

<sup>155</sup> Boas, Franz. op. cit., p. 130.

<sup>156</sup> Idem. op. cit., p.140.

<sup>157</sup> Idem. op. cit., p.133.

Apresentamos um excerto da entrevista do Miguel Coelho que coloca o problema da variação, ‘segundo o manual’ e ‘fora do manual’: *na serigrafia, como outras técnicas de impressão, o processo é sempre degenerativo: o que queres desenhar não passa para o computador, que não passa para o fotolito, que não passa para a tela de impressão e que não passa para o papel, vai sempre perdendo qualquer coisa. No entanto, sabendo que o processo vai perder tudo isto, existe uma maneira de compensar na matriz, na raiz. Fora do manual a atitude é outra, é o campo da incerteza, se calhar dá, e quando aparece o fotolito há aquele riso traquina, eu já sabia que isto não ia sair mas o fotolito está bem e quando se faz a transferência para o quadro, se calhar dá mais uma vez ... e depois na impressão também; dá um gozo. (...) Se fizermos pelo manual tudo se torna mais técnico e quando não está bem repete-se e aí o ‘bem feito’ é o que indica o manual, e na verdade está, portanto pode fazer-se essa transferência.*<sup>158</sup>

Esta optimização técnica, fruto de um trabalho experimental só foi possível pelo contexto onde o Miguel Coelho começou a serigrafar, o ateliê do Adelino Jasse: *O Aladino Jasse tinha uma virtude enorme: qualquer coisa que se lhe propusesse, enquanto não se testasse estava a jogo. Por exemplo, nesse ateliê fazia-se de uma determinada maneira a serigrafia, eu estudei a quadricromia, testou-se e foi desenvolvida. Em vez de ser uma quadricromia eram várias quadricromias sucessivas para fazer trabalhos complexos de coloração - nós aplicámos aquilo num trabalho e só saiu à terceira e o Aladino nunca disse que não, quer dizer, à medida que ia vendo o disparate ia percebendo que aquilo talvez desse ... mas são pessoas a trabalhar. Eu não imprimia, tinha que se criar uma estrutura, depois experimentar os fotolitos, a tinta, a impressão, e nós só sabíamos se aquilo resultava depois de 20 ou 30 passagens. Se eu quisesse experimentar isso hoje no meu ateliê tinha que pedir um fundo porque tens que estar a trabalhar 3 meses e gastar muito até acertar. Eu aproveitei essa estrutura e o Aladino deixou ... não me disse que acreditava, nem que deixava de acreditar, aquilo foi acontecendo e formou-se uma verdadeira equipa de pesquisa, à qual na altura não se dava esse nome porque nós tínhamos muita coisa para fazer (...) depois foi muito interessante porque as coisas foram exploradas, não posso dizer que seja matemático mas tem tendencialmente um diagrama preciso.*

Um desleixo, durante um processo que resulta deste grau de experimentação e sofisticação técnica, só ocorreria se provocado. Tal como refere Franz Boas, a execução por desleixo entre indivíduos que criam as suas ferramentas é pouco provável; este grau de apuramento, que compensa na raiz os problemas que prevê, e que afasta qualquer fantasma de Canterville com técnicas de compensação para optimização de resultados, obriga a escolhas, dependendo do trabalho que se tem em mãos - tal como refere o Miguel Coelho: existe sempre a opção de se fazer ou não *de acordo com o ‘manual’* (durante o capítulo dedicado à colaboração na gravura observaremos outros aspectos do problema apresentado).

Ao questionar a relação entre um possível desleixo e a transformação de um desenho ou alteração das suas leituras, Franz Boas, apresenta o exemplo do exercício de Balfour:

---

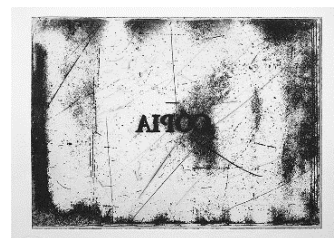
<sup>158</sup> Coelho, Miguel. (2013)

“Será que o trabalho desleixado dá origem a mal-entendidos e ao convencionalismo? Balfour tentou tornar o processo claro. Deixou um indivíduo copiar um desenho e usou a primeira reprodução como original para uma segunda cópia. Continuando com este processo obteve as transformações mais surpreendentes. Estes resultados podem ocorrer quando o trabalho, executado numa técnica altamente evoluída, é imitado por alguém com menos habilitações.”<sup>159</sup>

Através do exemplo de Balfour chegamos a um dos exercícios propostos no contexto da exposição *Mercadoria Chinesa*, na MEEL da Rua da Bombarda. A proposta que o Julião Sarmiento colocou ao Hugo Amorim, tal como o exercício de Balfour, partia de indicações específicas sobre um procedimento pré-definido que provocaria um encadeamento preciso das provas: *O processo começou com a palavra ‘cópia’, fotogravada numa chapa; a partir da impressão dessa chapa foi feita uma fotocópia e,*



*com todo o ruído que ela trouxe, foi feita uma segunda chapa fotogravada. O processo repetiu-se oito vezes, sempre com o aumento do ruído, até uma quase saturação da imagem.*<sup>160</sup> A esta descrição o Hugo Amorim foi acrescentando mais detalhes sobre o processo (seguindo uma dúvida colocada que questionava a origem de novos riscos no fundo de cada prova): *os riscos do fundo que aparecem na 1ª imagem surgem porque a chapa de cobre não foi polida; cada prova era enviada ao Julião que tirava uma cópia, numa fotocopadora caseira; esta era posteriormente gravada numa nova chapa, não polida.* Deste modo, o desenho ia escurecendo a cada fotocópia e ganhando novos riscos a cada nova fotogravura. A aparente degradação da superfície de impressão é provocada, visto que a construção da imagem e respectivo processo de acumulação resultam do trabalho sobre múltiplas matrizes.



<sup>159</sup> Boas, Franz. op. cit., p. 130.

<sup>160</sup> Amorim, Hugo. (2015)

Partindo de uma sequência linear e narrativa, o ruído da fotocópia, alternadamente com o ruído da fotogravura, vem provocar uma saturação da imagem. Uma construção, por aceleração do movimento natural da degradação da superfície de impressão, em relação à prova impressa. O branco do fundo vai-se perdendo e, gradualmente, vão deixando de se distinguir os contornos da palavra *cópia*. A cada prova um contraste mais ténue, de modo que no final do processo, fundo e a figura se encontram no mesmo plano - um gesto encenado que vem reforçar uma intenção.

Um processo que se completa com a passagem da ‘cópia’ de mão em mão. O apuramento realizado ora na oficina, ora na fotocopadora caseira do Julião. Um exercício que contrasta o especialista e o amador, o processo técnico apurado e a máquina que produz ruído.

Se Tim Ingold critica Sperber porque, entre outros aspectos, este pressupõe que o conhecimento seja “uma espécie de ‘conteúdo mental’ que, com alguma perda e reposição, tal como a difusão pelas margens, é passado de geração em geração como a herança de uma população portadora de cultura”<sup>161</sup>, não podemos deixar de verificar que este exercício proposto pelo Julião Sarmento se aproxima de uma ilustração desta noção de transmissão de informação proposta por Sperber. Isto porque o exercício aparece fechado à partida, no sentido em que o enunciado está delimitado, o processo previsto, e pré-equipado com dispositivos ou máquinas que permitem transmissão de informação. Um sistema de comunicação completo no qual a mensagem, que toma corpo na imagem da palavra ‘cópia’, intensifica a noção de degradação e reforço, “as perdas ou ganhos de informação”.

É porque a cópia passa de mão em mão e existe um movimento consciente do intercalar entre os dois processos técnicos - o apurado de um e o rudimentar do outro - um gesto consciente do ambiente, no qual ocorre sempre um piscar de olho ao apuramento da oficina sempre desfeito pela máquina de cópias caseira, que este exercício partilhado se afasta da ilustração e por via do humor entra no campo descrito por Tim Ingold, onde: “copiar é em si um processo que se desenvolve dentro do contexto de interacção organismo-ambiente”.<sup>162</sup>

No trabalho de colaboração para a exposição *Mercadoria Chinesa* “intensificaram-se e dramatizaram-se os gestos de copiar”<sup>163</sup>. Voltaremos mais tarde a sublinhar o carácter poético da cópia, central ao texto que dá origem à exposição.

### 3.3.4 Inversão como desorientação

Se ‘repetir’, no desenho indirecto da gravura, estende no tempo a noção de degradação e reforço, já ‘inverter’ aponta uma distância ao suporte final que comporta uma

---

<sup>161</sup> Ingold, Tim. op. cit. <http://lchc.ucsd.edu/mca/Paper/ingold/ingold1.htm>

<sup>162</sup> Idem, Ibidem.

<sup>163</sup> Crespo, Nuno. Texto para a exposição *Mercadoria Chinesa* (2015) <http://meelpress.com/mercadoria-chinesa/>

desorientação. Este desnorte, mais do que instalar confusão, anda a par de uma reconfiguração do corpo.

Passageira ou duradoura, uma desorientação pode provocar uma perda de sentido do tempo ou do espaço que, no contexto particular da gravura, não parte de um terreno sem guia, visto cada processo apresentar etapas e paragens que se distinguem entre si. Surge antes por provocar uma imagem que nasce invertida<sup>164</sup> e, a cada etapa, andar a par de uma inversão. Ora, se o caminho implica uma distância ao suporte final e é construído segundo gestos de inversão, estes têm uma acção diferente sobre um gravador consoante a sua experiência: *A história de inverteres o desenho - o Bartolomeu nunca na vida inverteu o desenho, ele desenhava directamente na chapa. Isto é uma prática que qualquer gravador ao fim de dez minutos já tem, tudo sai ao contrário e eu acho que o cérebro se habitua a isso e portanto faz um bypass; eu não preciso de estar ali a escrever num papel vegetal e virar ao contrário. No princípio era o que tinha que fazer, só que isso tira o gesto. Tu não podes fazer gesto directo numa chapa planeando ao contrário.*<sup>165</sup>

Ao tomarmos como exemplo a execução do buril, criamos uma imagem exagerada do desnorte na gravura. Isto porque a sua execução não só comporta uma inversão, que vem potenciar a distância entre a superfície de impressão e o suporte final, como uma rotação da chapa em relação à ferramenta que compõe um movimento que o corpo acompanha. Sobre a perda de orientação entre a base e o topo, implícita no movimento de rotação da chapa durante a inscrição, o João Cochofel faz notar que, conforme o caso, o buril possa depender de um desenho prévio: *geralmente é assim, a não ser que seja um estudo abstracto ou de movimentos; a chapa roda, e a mão fica no mesmo sítio, portanto tem de existir um guia preciso ou não sabemos muito bem o que estamos a fazer (...) não é uma coisa intuitiva que se desenha como quem usa um lápis.* Embora sobre o improvisado não seja purista: *“Não, não há regra, aqui também se improvisa”*<sup>166</sup>. De modo a demonstrar o grau de controlo que pode ser atingido no buril, mostra uma imagem da gravura de Claude Mélan, “*Saint face*”, cuja gravação tem início na ponta do nariz do rosto de Jesus Cristo e segue numa linha contínua que nunca interrompe, nem se cruza.



Observando a direcção da espiral que segue na direcção dos ponteiros do relógio, refere que o autor não seria canhoto, sugerindo que, sulcando a chapa à superfície e em profundidade, utilizara o buril na mão direita. Apresenta então dois tipos de gravadores

<sup>164</sup> Na maioria dos casos: a serigrafia, apesar de não contar com a inversão segundo um eixo vertical, parte de uma sucessão de positivos e negativos, aliás, no sentido em que desorienta anda a par do buril porque o movimento é duplo, não só parte de um negativo como a tinta atravessa a matriz.

<sup>165</sup> Parreira, Madalena. (2013)

<sup>166</sup> Cochofel, João (2013)

distintos, associando-lhes duas atitudes ou caminhos possíveis: *aqueles que não têm nenhuma ideia inicial do que vai acontecer, e vão gravando como pintam ... ou uma arte final - eu quando parto para a gravura já sei o que vou fazer*". Aqui, mais do que criar um modelo de classificação para gravadores, aponta-se a diferença entre um desenho planeado e outro que vai acontecendo.

Sobre o contraste entre estas duas velocidades recorremos ao trabalho de gravura da Constança Meira, apresentando uma imagem do desenho invertido no tempo: entre diferentes espaços de ensino, vai fortalecendo aspectos técnicos que lhe proporcionam o aprofundamento do estudo do desenho e da cor. Em relação à gravura, entre o *Cleveland Institute of Art*, onde intensificou o seu trabalho em litografia e monotipia, e o *Il Bisonte*, onde aprendeu a trabalhar a cor na calcogravura, utiliza métodos que contrastam na velocidade do gesto; por um lado a litografia e a monotipia, que permitem usufruir da fluidez das tintas e dos riscadores usados em papéis ou telas, por outro as mais morosas ou metódicas, a calcogravura por quadricomia e o berceau. Sobre as duas últimas: *um trabalho de chinês ou de japonês ... com quatro chapas, por acumulação das três cores básicas: o amarelo, vermelho, azul ... e o preto; e podia existir mais uma chapa, onde ias subtraindo aquilo que não querias com o riscador. Depois também aprendi o berceau; levei um ano para fazer uma imagem, porque era uma chapa grande. Lembrome, era uma menina que estava a andar de patins a ser puxada por uma menina fantasma, até fiz um desenho antes.*<sup>167</sup>

Entre Cleveland e Florença, contrasta dois gestos, um controlado e outro mais espontâneo. Quando regressa a Lisboa, apurando a monotipia, contrai o primeiro no segundo: *CA - Da gravura porque é que sobrou a monotipia, era mais fácil de levar para o ateliê, tinha mais cor, o que era? CM - era a passagem do preto e branco para a cor; de repente eu estava a viver o universo da cor e esta mudança provocou uma grande evolução no meu trabalho, a técnica da monotipia, a evolução da imagem, o desenho ... e as imagens estão muito mais controladas. Na monotipia há sempre uma espontaneidade, o processo é já muito imediato em si mas eu acho que também tem de haver um controlo, senão é tudo um acidente; e não pode ser, acho eu. Eu queria controlar a técnica e o trabalho foi evoluindo porque passei o que aprendi no Bisonte para a monotipia.*

A monotipia, enquanto técnica, aparentemente previsível e de pouco controlo, incluída a custo nas técnicas de gravura por Bamber Gascoigne, surge ainda referida por Claude Lévi-Strauss como uma prática que provoca "deformações intencionais", ou uma apropriação que não toma em conta a complexidade do encontro a que se refere: "Para os mestres do chá, contudo, não se tratava, como para o esteta ocidental, de encontrar a liberdade do gesto criador independentemente das regras convencionais, nem de inventar um modo de expressão situado para além de uma técnica caída na banalidade (como o pretenderá a cerâmica raku (...)) no domínio das artes gráficas, o Ocidente oferece uma espécie de equivalente com o monótipo), mas de se libertar de todo o dualismo para atingir um estado em que a oposição do belo e do feio deixe de fazer sentido." Se para Claude Lévi-Strauss a arte do Ocidente "exagera e deforma voluntariamente a realidade",

---

<sup>167</sup> Meira, Constança. (Lisboa, entrevista realizada no seu ateliê, 2013)



já uma arte como a de Sengai resulta do encontro improvisado entre a realidade e um gesto, “celebra a coincidência ou a fusão de dois fenómenos transitórios (...) o zen não estabelece qualquer hierarquia de valores entre a meditação transcendental, o calembur e a troça.”<sup>168</sup>

Adaptando comportamentos de uma técnica a outra, a Constança Meira foi introduzindo passagens e transformações metodológicas de modo a obter resultados mais controlados. Contrariando o que a técnica produzia de mais imediato, ia apropriando o movimento lento da sobreposição de cor na calcogravura, dando origem a uma monotipia dividida por fases, onde a cada camada de óleo se acrescentava parte do desenho por cor directa. A estas inversões sucessivas fazia corresponder um caminho com paragens, onde o controlo e o espontâneo se tocam e se alternam (deslocação como desorganização do corpo): *comecei a transferir as imagens umas em cima das outras (...) coisas que fazia com as outras técnicas (...) não era uma imagem, eram várias imagens em cima de uma imagem e escolhia as partes que iam de cada cor*. Desse modo controla a cor e ultrapassa o problema da variação, servindo-se do fantasma ou da imagem de base como ponto de partida para a construção do desenho. E aqui a matriz é a imagem, a placa translúcida serve apenas como veículo de transporte, esfriando um gesto de cada vez.

As paredes e as mesas do seu espaço de ateliê encontravam-se, no dia da entrevista, cobertos de objectos compostos e dispostos no espaço. Durante a conversa, foi distinguindo o processo de recolha destes objectos da recolha das imagens usadas na gravura: CA – (...) *essa imagem da rapariga de patins puxada pelo fantasma?* CM – *Era uma imagem que vinha do meu estado de espírito, do meu plano emocional, das minhas fantasias, dos meus sonhos. Nas minhas imagens, tudo se liga a uma simbologia (...) cada trabalho é uma recolha diferente, nas monotipias trabalhava com fotografias antigas, desenhos e imagens de memória.* CA - *e a série dos “gémeos” e as do “photomaton”?* CM – *não se tratava da ideia directa de serem gémeos em si mas a dupla personalidade que as pessoas têm ... já em Cleveland tinha uma com o título “myself and I”, porque era como se fossem duas Constanças com dois estados de espírito a representar, claro, outras personagens.*



Esta série de figuras duplas estende o desenho invertido no tempo, amplificado pela construção das monotipias. Se aqui existe uma lentidão, esta resulta da repetição do

---

<sup>168</sup> Lévi-Strauss, Claude. op. cit., p. 143.

processo, segundo uma acumulação de camadas de tinta, o intercalar do processo de inversão no desenho e ainda o espelho que se cria em relação à matriz. As personagens aparecem lado a lado, segundo um aparente desdobramento da figura em duas semelhantes que não coincidem, apresentando diferenças na escala ou no tratamento de um detalhe. A simetria, em geral, não é inteiramente consumada, e as figuras não se organizam de perfil, mas uma ao lado da outra e de frente em relação ao observador, lembrando Claude Lévi-Strauss, quando fala numa *simetria aparente*: *Não é fácil analisar o desenho, pela sua aparente assimetria – que, todavia encobre, uma real, apesar de complexa, simetria*<sup>169</sup>; não se pretende aqui uma analogia, até pelas implicações que as simetrias apontadas por Claude Lévi-Strauss comportam, e toda a análise que daí resulta, sublinhando projecções que lhe permitem analisar o carácter estrutural de fenómenos sociais, mas referir o modo como o desdobramento da representação se intercala com a noção de deslocamento. E de como esse desdobramento se implica nas passagens entre a representação bidimensional e tridimensional, tal como no caminho inverso. Alfred Gell, quando critica Hanson<sup>170</sup> na sua análise da arte Maori, sublinha que, pelas configurações simétricas, tal como a disrupção dessas simetrias, não se pode assumir um padrão cultural; e acrescentamos nem um padrão psicológico. O que nos interessa no exemplo destas monotipias é o ponto em que as inversões e desdobramentos em simetria potenciam o desenho indirecto da gravura.

Utilizando de forma inadequada a mais imediata das técnicas, nesta série a Constança Meira, por acumulação, inversão e desdobramento da figura, aumenta e desmultiplica indefinidamente a distância que se cria entre matriz e impressão final. E o que se aponta aqui é o movimento do corpo, que controla velocidades inerentes ao desenho indirecto da gravura. Partindo da técnica mais imediata para um processo que a desdobra indefinidamente, e não podendo fazer-se valer da repetição da imagem, o aspecto que a monotipia apresenta de mais frágil, contando apenas com o fantasma que permanece na placa, empurra deste modo a inversão a um limite, exagerando-a em repetições, por sucessivas etapas na construção da cor, “deslocação e desdobramento estão relacionados funcionalmente”<sup>171</sup>; mais uma vez evitando analogias e comparações, observando apenas que certas noções que vêm da tradição da análise acabam por encontrar caminho na construção do objecto artístico, de forma mais ou menos subjectiva. A criarmos uma analogia, talvez apenas seja possível usar um exemplo como a ‘matemática deslocada e maneirista’ que de que fala Robert Smithson: “Os métodos diagramáticos da ‘nova matemática’ levaram a fenómenos curiosos. Designadamente, uma matemática mais visível despreocupada com o tamanho ou forma em qualquer sentido métrico. As “operações de papel e lápis” que lidam com estruturas naturais invisíveis encontraram novos modelos, e combinaram-se com alguns dos mais frágeis estados de espírito. A matemática é deslocada pelos artistas de modo pessoal, de modo que se torna ‘maneirista’

---

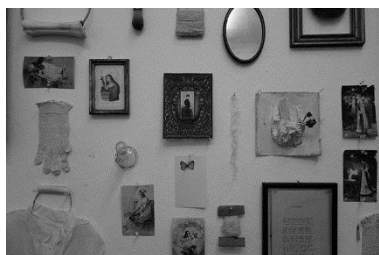
<sup>169</sup> Idem, Ibidem.

<sup>170</sup> Gell, Alfred. op. cit. p.159.

<sup>171</sup> Lévi-Strauss, Claude. Lévi-Strauss, Claude. “O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América”, in: *Antropologia Estrutural* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003) p. 279-304.

ou separada do seu significado original. Esta deslocação de significado providencia o artista com o que se pode chamar “matemática sintética.”<sup>172</sup>

O trabalho de gravura da Constança Meira permite observar o problema da inversão no tempo, no sentido de desmultiplicação e fraccionamento e, tal como refere Alfred Gell, observar que “qualquer pessoa individual é ‘múltipla’”. O desdobramento presente nas monotípias de figuras, nem bem gémeas, nem bem em espelho, segue caminho no trabalho posterior, constituído por objectos compostos que partem da descoberta de uma fotografia da trisavó materna<sup>173</sup>, e aqui completando a frase de Alfred Gell: “no sentido de ser um precipitado de uma multitude de relações genealógicas, cada qual instanciada na sua pessoa; e reciprocamente, um agregado de pessoas, como uma linhagem ou tribo, é ‘uma pessoa’ em consequência de ser uma genealogia: o antepassado original é instanciado, não como um corpo mas em quantos corpos nos quais o seu corpo se transformou.”<sup>174</sup> Se os objectos compostos da Constança Meira, no encontro e na recolha, nos falam de linhas genealógicas, já a disposição dos objectos no espaço nos levam a um diagrama aberto, que nos remete para questões desdobradas por Viveiros de Castro quando analisa Deleuze e refere que, “As multiplicidades são assim sistemas cuja complexidade é “lateral”, refratária à hierarquia ou a qualquer outra forma de unificação transcendente – uma complexidade de aliança antes que de descendência (...) Formando-se quando e onde linhas intensivas abertas (linhas de força, não linhas de contorno – D.&G. 1980:621) conectam elementos heterogêneos, os rizomas projectam uma ontologia fractal que ignora a distinção entre “parte” e “todo”.<sup>175</sup>



<sup>172</sup> Smithson, Robert. “Robert Smithson: The Collected Writings” (Oakland: University of California Press, 1996), pp. 22-23.

<sup>173</sup> Meira, Constança (2014) Excerto da Entrevista: *Então tudo começou com esta imagem que foi encontrada numa arca de família. Esta fotografia representa uma trisavó do lado da minha mãe e por isso é uma imagem do princípio do século, exactamente de 1900. Quando vi a fotografia pela primeira vez fiquei ... arrepiada porque eu sou muito parecida com ela. Se fizer este cabelo sou igual a ela, então além de ficar assim... arrepiada isto inspirou-me. Então a partir daqui eu comecei a contar uma história. O que é que teria sido a vida desta senhora, nesta época. Portanto este painel está associado a essas memórias, ao mesmo tempo são objectos que eu fui coleccionando com muito cuidado porque também são objectos com que me identifico, como pessoa, mulher, feminina ... e ao mesmo tempo parece que sou eu que estou a ressuscitar desta própria personagem. Estou a dar-lhe uma outra vida... e isso despertou-me imensa vontade de abrir o meu leque de possibilidades perante um trabalho que eu nunca tinha feito... a minha prioridade era começar a coleccionar os objectos mas com muita precisão. Então uma grande parte destes objectos são de família que eu fui pedindo à minha avó, à minha mãe, à minha tia.*

<sup>174</sup> Gell, Alfred. op. cit., p.140.

<sup>175</sup> Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas Canibais – elementos para uma antropologia pós-estrutural* (São Paulo: Cosac Naify n-1 edições, 2015) p. 118.

A passagem entre um objecto tridimensional e uma imagem impressa, entre uma série e um diagrama aberto, que observamos na disposição dos objectos compostos da Constança Meira, é um problema ao qual passamos a dar atenção segundo o desenho indirecto da gravura.

De modo a podermos observar o encurtar de distâncias entre transições, não apenas entre séries mas dentro da mesma série, vamos buscar um painel de linóleos realizados em 2015 pela Francisca Carvalho. Aqui podemos observar como o processo de repetição e inversão na gravura pode afectar a distribuição do objecto no espaço e de que modo esse desdobramento se implica no processo de trabalho.

Enquanto frequentava o programa de mestrado, no *Maryland Institute College of Art*, em Baltimore, ao abrigo da bolsa *Fullbright/ Fundação Carmona e Costa*, passou de visita em Lisboa durante o período de férias. No decorrer do Verão de 2015, desenvolveu um conjunto de linóleos na oficina de gravura do Ar.Co., partilhando o espaço com o Jorge Nesbitt que vinha desenvolvendo o seu trabalho segundo esse mesmo processo técnico. Sobre o painel que gravou durante esse período, e que coincidiu em paralelo à escrita deste trabalho, surgiram conversas e questões cujas respostas permitem contextualizar problemas que temos vindo a abordar: particularmente no que se refere ao trabalho do material, a passagem entre representação tridimensional e bidimensional, bem como a distribuição e disposição dos elementos impressos no espaço e suas implicações.

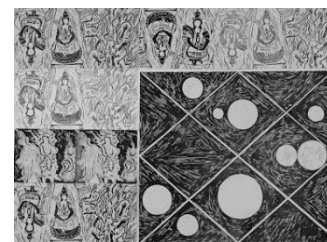
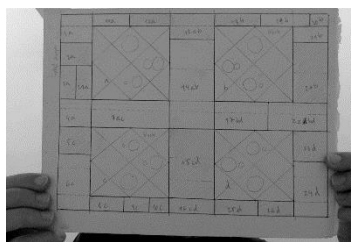
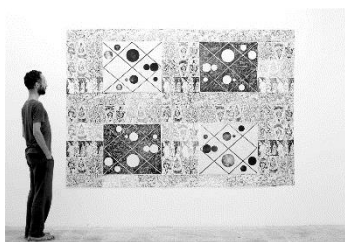
Começa por referir a resistência e provocação do material: *Escavar no linóleo não tem nada a ver com sulcar ou riscar numa superfície metálica. São duas experiências totalmente diferentes (...) sendo macio, semi resistente ao exercício da escavação, impõe, por isso, um ritmo que lhe é próprio (...) Uma das chapas pequenas é baseada numa xilogravura do Hokusai. As linhas são ondulantes. Há qualquer coisa na plasticidade do linóleo que incita à ondulação da linha.*<sup>176</sup> Se já foi referido que o trabalho sobre a matriz opera como uma primeira distância à impressão final, aqui sublinha-se o que no material induz, o motivo pelo qual se torna agente, resistindo de forma particular e provocando um processo de transformação determinado: “queremos trabalhar a matéria para transformá-la”<sup>177</sup>. Na gravura o linóleo toma de empréstimo algumas ferramentas da madeira adequadas à sua maleabilidade. Por ser um revestimento de chão adaptado e a sua composição provocar menos atrito, permite decisões rápidas e velocidade no gesto. Este material sintético permite ainda apontar um problema ao qual Bachelard chama a atenção, quando refere que, “nesta nossa era científica vivemos afastados dos materiais ‘a priori’. A tecnologia permite-nos criar materiais precisos para satisfazer as nossas bem-definidas necessidades”<sup>178</sup>, questão que transforma o problema da provocação do material relativamente ao do trabalho primitivo, onde é sempre o material que sugere o uso. A Francisca Carvalho não escolhe um material depois de pensar o desenho: *não foi preparado; o sulcar o linóleo foi um processo muito intuitivo e imediato.*

---

<sup>176</sup> Carvalho, Francisca. (Perguntas e respostas trocadas por email, 2015)

<sup>177</sup> Bachelard, Gaston. op. cit., p. 21.

<sup>178</sup> Bachelard, Gaston. op. cit., p. 32.



Será relevante referir que trata a matriz como baixo-relevo e o gesto próximo de uma relação com a escultura: *O curioso é que pensava muitas vezes no baixo-relevo e na relação entre o linóleo e a escultura durante o processo. Depois de impressas as chapas e postas na parede, pensava em azulejos.* (...) “ *Há qualquer coisa de espelho na passagem entre a chapa sulcada e a prova impressa. A própria chapa é a matriz da repetição, sendo a distribuição das provas impressas o que permite gerar falhas nessa repetição.*” Partimos de uma noção de transformação que depende do trabalho sobre um material determinado, o linóleo, que resiste e provoca, a uma noção de transformação que vive das passagens de uma dimensão a outra: do trabalho da matriz, objecto tridimensional, à imagem impressa, distribuída no espaço segundo um padrão. Tal como refere Alfred Gell, na arte decorativa “é na disposição das partes do índice que a agência primordial do artista se torna aparente.” <sup>179</sup>

Se para Claude Lévi-Strauss “a decoração é a projecção gráfica ou plástica de uma realidade de outra ordem”, a função das passagens, (entre elas, de segunda a terceira dimensão e o seu inverso) visa criar “uma série de formas intermediárias que asseguram a transição de símbolo a significado, de mágico a normal, de sobrenatural a social.” <sup>180</sup> Alfred Gell analisa como são conceptualizadas as transições através da aplicação de transformações. Chama a atenção para “‘eixos de coerência’, no interior dos estilos como sistemas e outras propriedades sistemáticas da cultura”. <sup>181</sup> Num dos casos que apresenta (da arte Marquesa) refere “uma longa lista” de motivos de transformação da forma ou do motivo: rotação, reflexão, fusão, transformações de duas a três dimensões, entre outros. Refere que, segundo a análise dos motivos de transformação se pode aproximar da definição do estilo da arte Marquesa mas que não lhe interessa criar uma teoria das possibilidades intrínsecas das relações inter-artefactuais, mas ganhar consciência dos eixos de coerência que no caso que apresenta aparecem sob o princípio das diferenças mínimas. Princípio que não se detecta em nenhum artefacto isolado mas no seu conjunto. Tomando em atenção a ideia que apresenta Gell, de uma atenção a eixos de coerência, que apesar da ligação aos motivos de transformação não são observáveis num artefacto isolado mas apenas no seu conjunto, fazemos uma aproximação ao trabalho de gravura da Francisca Carvalho de modo a apresentar uma noção de integração pelo trabalho, partindo do desnorte do desenho indirecto da gravura.

A Francisca Carvalho vai-se inteirando do trabalho que tem em mãos, à medida que vai imprimindo as provas que se vão acumulando. Vai estabelecendo uma relação entre o

<sup>179</sup> Gell, Alfred, op. cit., p.76.

<sup>180</sup> Lévi-Strauss, Claude. op. cit., p. 279-304.

<sup>181</sup> Gell, Alfred. Op. cit. p. 216.

processo de impressão de cada elemento e a necessidade de distribuição das provas pelo espaço. As imagens não partem todas da mesma matriz e aparecem em duas escalas, umas pequenas, relativas a figuras ondulantes, dispostas à volta de outras maiores, “bolas” ou “planetas”. As figuras ondulantes aparecem invertidas segundo um eixo horizontal e funcionam como unidades, às quais se refere como tijolos. A repetição das provas que se apresenta aqui em jogo não tem como objectivo o apuramento de uma imagem, tal como abordámos no capítulo anterior, dá antes espaço a um caminho de reconhecimento de questões centrais a uma noção de trabalho que vai construindo, à medida que se apercebe da implicação de cada elemento no seu conjunto.

Se ‘repetir’, no desenho indirecto da gravura, estende no tempo a noção de degradação e reforço, tal como mencionámos no início deste ponto, ‘inverter’, aponta uma distância ao suporte final e uma desorientação que anda a par de uma reconfiguração do corpo, o que nos permite repensar a noção de integração pelo trabalho: *Enquanto fazia o painel, lia um livro do Roberto Calasso “Ka, histories of the mind and the gods of India”, do qual um excerto me ficou na cabeça: a origem da palavra tijolo (citi) que significa pensar intensamente. Assim, o altar de Prajapati teria que ser construído tijolo a tijolo, e essa construção ocuparia todo o tempo das nossas vidas, mas essa prisão ao trabalho – que é nossa condição – é aquilo que nos liberta da força centrípeta (vórtice buraco negro) da nossa consciência (auto fágica). Assim o exercício da consciência é tornado exterior – tijolo por tijolo, a intensidade torna-se extensível.*

Esta imagem, da integração vinculada ao trabalho do material, aparece-nos clara numa citação de Virginia Wolf, referida por Gaston Bachelard: “quando descreve esta experiência de ser desperta pela frescura de uma imagem, e escreve: “ a minha mente fragmentada volta a unir-se por uma percepção repentina. Eu tomo as árvores, as nuvens, para se tornarem testemunhas da minha completa integração. Para esta integração ser verdadeiramente viável deve levar a uma actividade coordenada e produtiva – resumindo, ao trabalho.”<sup>182</sup>

Do desnorte à integração, reconhecendo as pequenas transições, ou falhas, como descreve a Francisca Carvalho. O humor em potência e à espreita, durante o processo e nos resultados. Segundo Gaston Bachelard, uma “forte inversão corresponde a uma forte exteriorização – devaneios activos que nos convidam a tomar uma acção sobre a matéria e o caminho da involução: juntos representam o díptico do trabalho e repouso”, noção à qual faz corresponder uma imagem “As seduções da introversão permanecem mesmo depois que o objecto material tenha sido executado (...) por vezes mesmo no canto do quadrado ou na ponta de uma estrela, senta-se rindo o sátiro”<sup>183</sup>.

Bachelard cria um díptico de trabalho e repouso, já no desenho indirecto da gravura, pelo desenho invertido, criamos um caminho do desnorte à integração.

---

<sup>182</sup> Bachelard, Gaston. op. cit., 56.

<sup>183</sup> Bachelard, Gaston. op. cit., 34.

### 3.3.5 Colaboração como aspecto do desenho indirecto: o visitante e os regimes de atenção.

“Do cómico ao cósmico

Fomos, viemos.

O pé do campeão

Cortou a nossa meta.”

Luísa Neto Jorge<sup>184</sup>

Dedicamos o capítulo que se segue ao trabalho de colaboração na gravura, tomando aqui a noção de colaboração como aspecto do desenho indirecto. Neste contexto, entre as figuras do especialista, aprendiz e o amador, aparece a figura do visitante. Partimos de uma ideia do visitante herdeiro do romântico, do sonho, do fragmento, do surreal, até ao visitante consciente da sua herança e do seu tempo: no caminho e como condição do artista. Da visita que interrompe, própria do gesto romântico, a uma agilidade que nos chega por uma banalização de um gesto ou ainda um deixar-se ficar, parado à espera, como quem podia esperar noutro lugar qualquer.

E como trazer até nós a figura do visitante de um lugar ideal ou divino?

Da epígrafe surge-nos um ser superior que vem e interrompe o caminho, coloca o pé no nosso destino. Algo superior interrompe o caminho que íamos seguir, corta a nossa meta. Já na figura do homem de Porlock enunciámos a figura do visitante como elemento interruptor, visível em toda a obra de Pessoa segundo a ficção interruptiva do romance heteronímico: “Por outras palavras, as interrupções contínuas do homem de Porlock fazem com que o poeta exprima apenas partes de si mesmo, em vez da sua alma inteira. É por isso que só produz fragmentos (“só o princípio e o fim de qualquer coisa perdida”; “disjecta membra (...) como disse Carlyle”) em vez de obras completas.”<sup>185</sup> Tal como no poema de Luisa Neto Jorge, Fernando Pessoa refere-se a um visitante imprevisto mas, divino ou do acaso, não trata aqui de alguém ou algo que lhe seja exterior: “quando tentamos, por meio da sensibilidade com que se faz arte, comunicar falsos pontífices, com o Outro Mundo de nós mesmos”<sup>186</sup>. Quando Pellizzi refere que, no caminho de expansão da ‘nossa’ centralidade, uma antropologia consciente das ‘várias antropologias’, reconhece uma fragmentação do ‘eu’ ocidental, fragmentação do sujeito e do objecto, apresenta a via pela qual se tornaram legítimos, um ‘nós’ múltiplo, elusivo, fragmentado e uma noção de alteridade igualmente múltipla, elusiva e fragmentada. Estabelece então uma relação entre um primeiro momento da antropologia e a revolução modernista. De

<sup>184</sup> Neto Jorge, Luísa. “Fragmentos” *Poesia* (Lisboa: Assírio&Alvim, 2001) p. 281.

<sup>185</sup> Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa. “Interrupção poética: Fernando Pessoa e o ‘Kubla Khan’ do Coleridge”, *Persona* 9 (Santos, 1983: 18)

<sup>186</sup> Pessoa, Fernando. op. cit., 117.

uma antropologia como o estudo das formas de vida social sem registos, a um estudo comparativo de culturas e sociedades ‘orais’ onde o sonho e o sonhar representam um papel crucial, ao início da era modernista, onde os sonhos se tornaram nucleares no discurso do processo psíquico. Chama então a atenção para o facto da antropologia da arte não poder deixar de fazer uma ligação, entre aquilo que refere como (e adapta uma noção de T.S. Eliot) (...) “o “correlativo objectivo” da descontinuidade da nossa subjectividade moderna – o modo como a explosão formalista da arte pela arte, retira o corpo ao objecto, reduzindo-o de um símbolo a um signo – e as manifestações tradicionais daquilo a que podemos chamar “o correlativo subjectivo” nas culturas nas quais o objecto simbólico nasce de experiências internas, (e muitas vezes oníricas) - localizadas nas margens da consciência que se concebe embebida na continuidade do socius. Sugere que a antropologia da arte “pode ainda estar suspensa nas margens do modo analítico da revolução modernista (incluindo o seu modo reflexivo, geralmente designado por pós-moderno), e o modo intuitivo (mitológico) da sua “descoberta” e adopção do primitivo”<sup>187</sup> Sem ter consciência deste contexto, que o nosso século tratará de questionar, torna-se difícil enquadrar qualquer prática ou figura, no nosso caso a figura do visitante no trabalho de colaboração do desenho indirecto da gravura.

Torna-se agora mais claro que a colaboração na gravura não se faz entre um especialista e um visitante mas entre especialistas e visitantes: cada um, especialista e visitante, em relação ao regime de atenção e de humor do outro. Atento às passagens mínimas, onde reconhecer cada transformação provocada pelo trabalho do material anda a par dos movimentos do regime de humor alheio. Para quem vem de fora, aprender o métier ou integrar uma prática alheia não é um dado obrigatório, trata-se de um processo de aproximação a um ‘apanhar no ar’ ou espantar-se nas particularidades do processo do outro. Reconhecer o ambiente, tempos, gestos, transições mínimas. A esse nível, o da sensibilidade a transições mínimas ou uma hipersensibilidade ao regime das passagens, dos enganos, do nonsense, existe uma equivalência. Nesse momento, deixamos de falar em técnicos e artistas, especialistas e amadores para nos referirmos a dois regimes de atenção ou dois regimes de humor. E como se define um regime desta natureza, senão o modo como corre um curso de água ou o conjunto das condições que definem um voo?

Tomamos precaução para não assumirmos um regime de atenção como o resultado da captação de um sensor que permite reconhecer informação, um dispositivo que opera independente da prática, no seguimento da leitura de Tim Ingold quando critica Sperber e o movimento dos ‘mecanismos cognitivos’: “pré-equipado com mecanismos cognitivos especificados de forma independente, anteriormente, a qualquer processo de aprendizagem ou desenvolvimento”<sup>188</sup>. Se Tim Ingold se refere ao contributo que cada geração deixa à seguinte como educação da atenção, lembramos que aqui aprender nem sempre é um desejo. Deliberadamente, a aprendizagem da prática do outro pode não ser desejada. Como tal a “sensibilização” ou “afinação”<sup>189</sup> que vai buscar a James Gibson, a existir, há de ser aplicada a outra coisa qualquer, ao que se apanha no ar como já

---

<sup>187</sup> Pellizzi, Francesco. op. cit., pp. 26 - 37

<sup>188</sup> Ingold, Tim. op. cit.

<sup>189</sup> Idem, Ibidem.



referimos, ou a movimentos mínimos. A colaboração, no contexto da gravura, opera no ritmo e ambiente particular de uma prática, corresponde a um processo que se desdobra no espaço e no tempo, e nunca é neutro.

À medida que vamos apresentando os regimes de atenção, vai-se repetindo a palavra ‘reconhecer’. Torna-se então necessária a contextualização do termo através da apresentação de outras figuras, em particular do contexto da antropologia. Contextualização que nos permita delinear a noção de reconhecimento que aqui tratamos e desdobrar aspectos inerentes ao termo. Claude Lévi-Strauss, no *Pensamento Selvagem*, distingue o *cientista* do *bricoleur*, “poder-se-ia, portanto dizer que tanto o *cientista* como o *bricoleur* estão à espreita de mensagens, mas para o *bricoleur*, trata-se de mensagens de alguma forma pré-transmitidas e que ele coleciona (...) já o homem de ciência, engenheiro ou físico, antecipa sempre a outra mensagem que poderia ser arrancada a um interlocutor, apesar de sua relutância em se pronunciar a respeito de questões cujas respostas não foram dadas anteriormente.”<sup>190</sup> Mais à frente fala-nos dos *guardas da memória*<sup>191</sup>, a quem os iroqueses confiam o repertório dos nomes do clã e que reconhecem, a qualquer momento, o estado dos nomes disponíveis, a partir de uma longa lista que depende de condições históricas complexas. Se o *bricoleur* e os *guardas da memória* reconhecem mensagens no tempo, e têm a habilidade de distinguir possibilidades num contexto histórico complexo, o *Kula operator*, tal como nos é apresentado por Alfred Gell, reconhece processos no tempo e no espaço: “Em si, o operador deve reconstruir um simulacro de trabalho – um mapa dinâmico de espaço-tempo do labirinto das transações Kula, para que, com destreza sonambulística, saber que fios puxar. Tudo depende da coerência das intenções internas estratégicas fundadas na experiência acumulada e memória, o mundo historicamente produzido ‘que existe’- o mundo real no qual as mentes, objectificadas em objectos de troca, se expandem, se encontram e se contradizem. O operador Kula de sucesso controla o mundo Kula porque a sua mente se tornou coextensiva com aquele mundo.”<sup>192</sup> Partimos do reconhecimento de mensagens, nomes de listas complexas, processos de troca no espaço e no tempo, para podermos falar do reconhecimento do humor, do tempo e do ritmo do outro, nas falhas e segundo práticas que se desdobram num ambiente particular.

Passamos agora à apresentação do trabalho de observação da colaboração no espaço da oficina. Começamos por reunir dois exemplos, a experiência de trabalho entre o Hugo Amorim e o Alexandre Conefrey e entre o Hugo Amorim e o Rui Vasconcelos, que nos permitem falar do trabalho de colaboração no tempo e os seus ritmos. O primeiro desenrolou-se num período de dois meses, já o trabalho a desenvolver com o Rui Vasconcelos tem sido mais lento e estende-se no tempo. Diz o Hugo: *São o oposto. Com o Alexandre Conefrey o desenho é directo. Ele já tinha experiência de fazer litografia no Royal College of Arts e por isso já tinha uma ideia das possibilidades. Passei uma tarde no ateliê dele para perceber o que lhe interessava e fui dizendo o que achava que se podia fazer. Ele não tinha interesse em reproduzir os desenhos...aliás os desenhos de base eram completamente diferentes, eram coisas mais geométricas. O trabalho partiu de uns*

---

<sup>190</sup> Lévi-Strauss. *Pensamento Selvagem*. p. 35.

<sup>191</sup> Lévi-Strauss. op. cit. p. 219.

<sup>192</sup> Gell, Alfred. op. cit. p. 231.

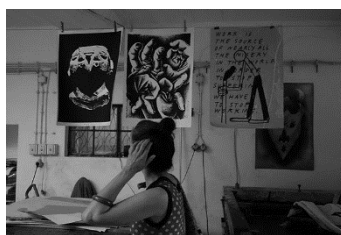
*esboços mais soltos que lá tinha e evoluiu a partir daí...depois ia pegando noutras ferramentas e quando chegava a casa redesenhava. No dia seguinte voltava com desenhos diferentes. Isto com as chapas pequenas, com as maiores o trabalho foi mais físico... uma 'desbunda'; ele usou escovas de aço, paus de gelado partidos, lixas, por vezes grafites no verniz mole (...) e a cor foi posta à mão. Por isso ele esteve presente durante toda a edição. Contrasta assim o ritmo deste trabalho e a colaboração com o Rui Vasconcelos: O Rui trabalha fechado no ateliê dele, é um trabalho de rigor. Veio cá um dia experimentar riscar uma chapa. Tive que mudar o verniz para não estalar a linha fininha e ele esteve uma hora a fazer um desenho com a preocupação de perceber onde é que a mancha ficava mais densa. À medida que vou trabalhando com ele, vou descobrindo as preocupações que tem: com a densidade da mancha, com o equilíbrio do desenho. Ele veio experimentar possibilidades de resultados para depois voltar para o ateliê dele onde está mais à vontade. Pode demorar seis meses. Comparando os dois ritmos, refere que, não sendo o trabalho de colaboração mais lento frustrante, o outro alivia, dá um equilíbrio.*

Apresentamos agora exemplos de trabalhos de colaboração que obrigam a sentir o pulso à 'noção de bem feito' alheia, que difere da nossa, segundo experiências contadas pelo Hugo Amorim e o Miguel Coelho:

Observando uma gravura sua antiga, o Hugo refere que nesse trabalho preferiu que os riscos da chapa aparecessem em bruto e diz que, provavelmente, para alguns puristas isto seria considerado mal feito. Diz que depende muito do que cada trabalho pede: *há trabalhos que pedem para ser muito sujos, ou para ter mais marcas, e outros que pedem um fundo mais limpo, em que o branco do papel aparece puro, e na imagem aparece só aquilo que se pôs lá, que se desenhou.* Depende não só do que o trabalho pede mas de quem o faz, aspecto que se torna visível num primeiro trabalho de colaboração com o Thierry Simões, na MEEL de Carcavelos. Tratava-se de uma gravura a ponta seca realizada numa chapa de acrílico que correspondia a uma mesa de corte dos desenhos do Thierry. A partir dessa placa conseguiu tirar apenas uma impressão de cada um dos lados. Uma vez impressa, a ponta seca perdeu a profundidade das incisões, de natureza superficiais, e mantiveram-se apenas as rebarbas do corte. De modo que do meio da linha desapareceu a presença da tinta. Tentou voltar a imprimir com o papel mais molhado, menos molhado, com tinta mais ou menos limpa, mas sempre sem resultados que o satisfizessem, *só consegui tirar as duas primeiras provas e estas para mim estão falhadas, para ele também de alguma maneira (...) estão falhadas tecnicamente, a coisa da linha afecta-me mais, ele se calhar não sente tanto, interessa-lhe mais o conjunto.*

Referimos de seguida dois casos que nos ajudam a fechar este ponto relativo à 'noção de bem feito' no trabalho de colaboração da gravura. Duas experiências de colaboração na oficina Mike Goes West, nas quais o Miguel Coelho contrasta dois trabalhos *paradigmáticos*, um que lhe propôs o José Pedro Croft e outro o Bartolomeu Cid dos Santos. Sobre o primeiro descreve o seguinte, *o Croft não quer igual ao original. Quer que eu faça uma série de experiências de maneira a transferir algo que está na base do desenho da maquete para o trabalho em serigrafia. Depois vou apresentando uma série de soluções e daquelas que eu apresento ... raramente há fotolitos saídos do computador ... e mais uma série de detalhes, as 'tintagens' são monotipias, é super estimulante."*

O trabalho que desenvolveu com o Bartolomeu Cid dos Santos levou outras voltas. Um caso que permite observar como dois especialistas da gravura aparecem como visitantes no regime de atenção e humor um do outro e como se desenvolve esse trabalho no ritmo do ateliê. Também o Bartolomeu trouxe uma maquete: *Um desenho realizado nas costas de um menu da coca-cola. Uma espécie de lousa de plástico toda riscada que tinha encontrado no chão. Apagou aquilo tudo, trabalhou com acrílico e deu-me. Tivemos uma reunião muito grande prévia (...) e comecei então o trabalho de uma maneira mais técnica. Passados alguns dias do primeiro encontro chamei-o ao ateliê. Eu estava a criar uma estrutura, de forma a criar a imagem devagar, e ele disse: - Não, não! Vamos já pôr o preto. Depois metemos outra coisa qualquer por cima. Ele ia fazendo os desenhos em acetato, eu gravava, e íamos acumulando. A certa altura disse: - mais do que oito cores já chega ... só falta o helicóptero. Então desenhou um helicóptero com umas canetas e eu gravei uma coisinha pequena. Imprimimos com branco, um ou dois helicópteros pequeninhos, e ele levou o trabalho.* Estas duas histórias ajudam-nos a criar uma primeira contextualização da natureza da colaboração na oficina, no que se refere ao tempo e ao ambiente da prática. É importante apontar que nem sempre as colaborações que lhe batem à porta aparecem do contexto das artes plásticas: *Não vêm só do desenho, da pintura e da escultura, vêm do cinema, da música...*



Passamos da oficina Mike Goes West à Arara, no Porto. O motivo pelo qual se alargou o trabalho de observação foi exactamente para poder conhecer diferentes dinâmicas de colaboração a operar nas oficinas. Se a gravura da Diferença funciona hoje, acima de tudo, num regime de ensino, e a MEEL num trabalho de colaboração entre especialistas e visitantes, ao observar os cartazes que vinham da Arara se percebia que a colaboração colocava o centro noutro lugar. A visita de um dia, realizada no final do trabalho de campo, usufruiu da mostra de cartazes serigrafados na oficina, isto porque oportunamente coincidiu com uma visita de amigos que lá foram nesse dia escolher trabalhos. Enquanto o Bruno Borges mostrava os cartazes, um a um, exemplo a exemplo, a oficina funcionava normalmente. E aí se viu o contraste entre a informalidade empregue no movimento da oficina e a atenção dada ao desenho. No trabalho da Arara não se distingue o especialista do visitante, o trabalho define-se no colectivo, na experiência directa do que cada um pode tirar da oficina. No entanto, apesar da aparente informalidade da oficina, onde não existe um programa e cada um entra quando quer e quando pode, dá-se particular atenção à escolha dos trabalhos que aí são realizados.

De modo a terminar o ponto apresentado, a colaboração no desenho indirecto da gravura, recorreremos à observação de três exercícios realizados no contexto da exposição

*Mercadoria Chinesa*, na MEEL da Rua da Bombarda. Começamos por lembrar o texto que o Nuno Crespo escreveu para a exposição: “esta exposição é sobre a cópia enquanto princípio criativo e que, consoante a tradição e o momento histórico, tomou o nome de citação, apropriação, imitação ou reprodução, ou seja, é sobre a acção de copiar enquanto princípio poético. A cópia, seguindo Benjamin no texto que dá nome à exposição, não é um acto exterior, mas indica o movimento da alma tomar conta do que lhe é exterior, estranho, estrangeiro”.<sup>193</sup>

Fomo-nos inteirando do ritmo de cada colaboração durante a observação, recolhendo fotografias e tomando notas que permitissem testemunhar o trabalho sem interrupções e um grande número de perguntas. Notas que permitissem lembrar qualquer coisa ou acontecimento dignos de atenção.

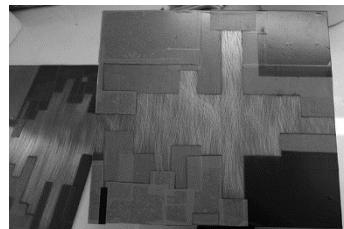


João Paulo Feliciano/ Hugo Amorim/ Constança Arouca

*Não teço comentários/ Mero executante/ Dia de testes/ Linhas à lupa/ Vinil/ Escolhidas/ Não pensei... quer dizer, pensei ... hmm, isto se calhar fica gravado/ Eliminar a textura do papel - satinado/ Escolha/ houve uma primeira proposta que ficou na gaveta por falta de tempo e meios – sonatas do Mozart monocromáticas/ Negociação/ Dorival: primeira gravação - dois discos: de estrela no Brasil para estrela no mundo/ Aqui estão as minhas 2 obras de 2014/ Escala; a posição do título; numeração; carimbo; guias/ Já está, escuso de cá vir (depois de tirar todas as medidas)/ Foi tipo click, nem sei como aconteceu - era*

<sup>193</sup> O Nuno Crespo cita o texto de Walter Benjamin que dá o mote à exposição, *Mercadoria Chinesa*, in Rua de Sentido Único. “Só quando copiado o texto comanda a alma de quem dele se ocupa, enquanto o mero leitor nunca chega a conhecer as novas vistas do seu interior, que o texto — essa estrada que atravessa a floresta virgem, cada vez mais densa, da interioridade — vai abrindo: porque o leitor segue docilmente o movimento do seu eu nos livres espaços aéreos da fantasia, ao passo que o copista se deixa comandar por ele. A arte chinesa de copiar livros era garantia, incomparável, de uma cultura literária, e a cópia um chave dos enigmas da China.”

*para ser outra coisa, grande, cara, complicada. Cheguei ao escritório e click, plim. Gosto quando isto acontece: nada foi à primeira, por isso está certo. Há sempre muito trabalho do meu lado.*<sup>194</sup>



Ricardo Jacinto/ Constança Arouca/ Hugo Amorim

*Restos/ Imagens / restos de violoncelo/ ondas que aparecem no software/ ruído de fundo, do microfone e do violoncelo/ decapante muito tóxico/ Isto o que é? - Oxidação, não te assustes/ Chapas, tamanhos, como é que fazes/ O som do relógio – a espera/ O som que cai/ O som da escova de metal/ Lindo, não mexe / Quero ver, eu sou ignorante nestas coisas/ Decisões de desenho / Depois de ver o primeiro: - talvez não fique mal menos cruzado/ Decisões depois da primeira impressão/ É preciso cor na exposição/ Uma cor que obrigue a aproximar/ O preto: - Vês daqui?*<sup>195</sup>

<sup>194</sup> João Paulo Feliciano, Hugo Amorim, Constança Arouca: Notas de uma das sessões de trabalho do João Paulo Feliciano e do Hugo Amorim para a exposição *Mercadoria Chinesa* (Lisboa: MEEL, 2015)

<sup>195</sup> Ricardo Jacinto, Constança Arouca, Hugo Amorim: Notas de uma das sessões de trabalho do Ricardo Jacinto e do Hugo Amorim para a exposição *Mercadoria Chinesa* (Lisboa: MEEL, 2015)



Constança Arouca/ Hugo Amorim/ Ana Jotta

*Aby Warburg/ A memória: já lá está tudo e vem ao de cima, está no ADN/ Serpente/ Pincel, tesoura para cortar um pelo/ Bolhinhas no verniz que podem rebentar; e no percloro já se vêm problemas/ duas águas tintas como no Tristan/ Isto vai lá, é uma questão de paciência. Vai demorar um bocadinho, c'est la vie/ Banheira, passar por água/ Relógio, tempos - mais cinco minutos/ eu tenho ... mistura de precipitação com paciência de chinês/ da primeira para a segunda – decapante/ Tem que ser retocado o verniz/ As tuas gravuras não costumam ter acidentes? Só como aqueles (olhando para a gravura do Thierry Simões) restos que ficam. O resto, para mim, é aldrabice/ True Love/ E se pusesse o carimbo aqui, em cima da imagem/ Carimbo pouco ortodoxo/ Catrapumba/ Pareces aterrado: - Não estava à espera/ Preto liso insuportável, Robialack/ eu devia ser obrigada a trabalhar/ assinar no canto esquerdo, vê-se menos – nas pinturas atrás/ Margem à Sarmento. Não, maior, 1cm/ Não precisa de uma cama tão grande/ Pontos que parecem uma cagadinha de mosca/ Aclarar, azular e baixar/ livro, imagens: olha estas vassouras; nuvens, gosto de nuvens: - estás a ver já cá está tudo; trazer ao de cima, na memória.* <sup>196</sup>

Para concluir, apresentamos o registo de uma resposta de John Cage a David Shapiro durante uma conversa sobre a colaboração na arte. Uma conversa que inclui referências às colaborações surrealistas e à “non collaborative intelligence” de Schönberg: “Ter a vivência do nosso trabalho em simultâneo com a vivência de outro trabalho é um desejo. Estou a ser cuidadoso para não utilizar a expressão “desejo de união”, porque na realidade não existe união. São duas coisas diferentes que se de algum modo se unem, encontram-se onde Marcel Duchamp disse que uma obra de arte se completaria, no observador. Mas

<sup>196</sup> Constança Arouca; Hugo Amorim; Ana Jotta: Notas de uma das sessões de trabalho da Ana Jotta e do Hugo Amorim para a exposição *Mercadoria Chinesa* (Lisboa: MEEL, 2015)



as duas pessoas que estão a colaborar não são observadores até que possam ser. Nesse momento, quando são observadores, já não estão a colaborar.”<sup>197</sup>

Na oficina de gravura, tal como podemos observar pelas imagens e notas recolhidas na MEEL, existem tantos momentos de trabalho como interrupções ou momentos de repouso. Há passagens várias entre momentos de colaboração e observação. Deste modo apercebemo-nos que muitos momentos são silenciosos, nos quais o que ocorre está muito próximo de seguir apenas o outro no seu movimento. Como tal, apresentamos uma última referência a Tim Ingold quando descreve a natureza do movimento que aqui opera. Tim Ingold ao referir, “um ‘utilizador’ de uma forma que nós próprios produzimos, mas que a nós aderiu, embora em silêncio, durante o processo de produção” conclui que “ouvir ou observar, nesse sentido, é acompanhar outro ser, seguir – ainda que por um curto espaço de tempo (...) e partilhar da experiência que a caminhada proporciona. De forma crítica, neste caminho, tanto o observador como o observado seguem na mesma direcção. Ouvir, resumindo, não é o contrário de assobiar ou falar, nem observar o contrário de fazer, porque ‘ambos se orientam na mesma direcção pelo movimento da consciência’.”<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> Cage, John e Shapiro, David. *RES10 autumn 1985* (Cambridge Massachusetts: Peabody Museum Press, 2004), p. 108.

<sup>198</sup> Ingold, Tim. op. cit., <http://lchc.ucsd.edu/mca/Paper/ingold/ingold1.htm>

## Conclusão

*O lugar da gravura enquanto prática artística*

*O lugar da gravura enquanto prática artística – estudo de caso*

***A gravura como ocupação e desvio***

*A gravura como ocupação*

*A gravura como ocupação: a preparação, o desenho indirecto e a figura do visitante*

Apresentamos a conclusão do trabalho, seguindo uma revisão dos títulos da tese, que foram sendo alterados ao longo do caminho. Como fui perdendo cada título, para dar lugar a outro, explica o percurso deste trabalho e as minhas intenções ao desenvolvê-lo.

O primeiro, *O lugar da gravura enquanto prática artística*, título da proposta de tese, apresentava uma visão mais lata ao problema que tinha em mãos, tratava-se de uma aproximação geral, uma vista de cima. Obrigava a uma primeira contextualização histórica da gravura no contexto da arte contemporânea e do estudo do ambiente em que nasceram as duas oficinas observadas: ler e ouvir testemunhos que nos permitissem enquadrar, no tempo e no espaço, as oficinas escolhidas para observação.

O segundo, que corresponde aos primeiros passos do trabalho de campo, acrescentava ao título, *estudo de caso: O lugar da gravura enquanto prática artística – estudo de caso*. Tinha como intenção uma aproximação aos casos particulares, a escolha das oficinas, dos informantes e o debruçar sobre assuntos específicos. Não reflectia ainda os problemas que se foram encontrando ao longo do caminho.

O terceiro, *A gravura como ocupação e desvio*, apareceu mais tarde, motivado por um conjunto de factores: uma frustração com o trabalho de campo de natureza participante e a análise das primeiras entrevistas, que levantaram perguntas que focavam acima de tudo: - o trabalho dos materiais, o estudo das ferramentas, o tempo dedicado ao trabalho da gravura e cada matriz, a adversidade dos materiais, as imagens materiais, a revelação da gravura como surpresa, delegar ou não o trabalho, o desejo de fazer um trabalho bem feito, entre outros. Problemas que nasciam das primeiras leituras e que começavam a ser questionados. A partir da pesquisa e de leituras paralelas, a ideia de que uma prática corresponde a uma ocupação e não ao conjunto de ferramentas que manipula, tornou-se cada vez mais presente. Particularmente, porque no contexto da gravura a diversidade das ferramentas e o aparato técnico tendem a esconder a ocupação em si. Estas primeiras entrevistas e recolhas fotográficas focavam ainda rituais e hábitos do espaço da oficina.

Nesse momento, tornou-se claro que a *preparação* na gravura ocupava um lugar central e que se verificava em qualquer uma das suas técnicas. Deu-se então início a visitas paralelas, a espaços de oficinas que de algum modo exagerassem um qualquer momento da preparação na gravura: o corte e o polimento dos metais, a lavagem das sedas, a



preparação das ferramentas ou a preparação do papel. Num desses momentos, durante a visita à oficina M.A.P., houve uma tomada de consciência da importância do estudo da ocupação em relação ao desvio, e do papel central da fotografia enquanto método de recolha de dados. Apresentou-se uma primeira distinção entre o trabalho de colaboração na gravura como *tradução* ou como *intervalo*.

Se a *preparação* foi o primeiro nome identificado, tornava-se necessário pensar que nome dar às restantes ocupações centrais da gravura, que tomaram forma nos termos *desenho indirecto* e *revelação*. Estas três ocupações foram identificadas e houve uma intenção de as apresentar na ordem dada, até que se tornou presente que a revelação na gravura, de modo a exagerar diferenças em relação à revelação da fotografia, não deveria ser considerada um momento final mas apenas num dos aspectos do desenho indirecto da gravura. No esforço de desdobramento do desenho indirecto da gravura como ocupação, da apresentação da repetição como degradação e da inversão como desorientação, nasceu um desconforto com o título presente, de modo que perdeu durante alguns tempos o desvio, passando a: *A gravura como ocupação*. E se as falhas e a passagem ao humor espreitavam no fim de cada capítulo, ainda assim houve um esforço de tornar claros os termos das ocupações. De modo que nasceu o último título: *A gravura como ocupação: a preparação, o desenho indirecto e a figura do visitante*.

Durante a reformulação do título como acto contínuo, foi no regresso ao terceiro que se começou a entrever uma conclusão: *a gravura como ocupação e desvio*. Em primeiro lugar aceitar esta duplicidade presente na gravura e o facto de que não existem termos totalmente neutros. Perder o desconforto com o termo 'desvio', que vai mudando para desfasamento e que a certa altura já não se distingue da ocupação em si. No entanto, se não existem termos sem conotações prévias, existem palavras abertas à imaginação. Nesse sentido: ocupação e desvio, que vem no sentido da dialéctica de Bachelard do trabalho e do repouso, do som e do silêncio, pertence a um conjunto de contradições que estiveram sempre presentes. *Do cósmico ao cómico*, que aparentemente surgiu durante o trabalho mas que mais tarde foi reencontrada num livro de Luiza Neto Jorge, e que muito provavelmente aí se instalou desde a primeira leitura, foi uma expressão que esteve sempre presente, subterrânea e aparecendo sempre que possível.

Se por meio do desenho indirecto da gravura, chegamos à repetição por degradação e à inversão como desnorte, não podemos esquecer que é durante o processo de repetição que nasce, na gravura, a possibilidade de fragmentação contando com uma distância ao suporte final. E é a possibilidade de inversão que nos permitem chegar a uma noção de integração por via do trabalho, com os ritmos próprios da prática, com as suas lentidões. A observação do trabalho de colaboração na gravura obriga-nos a tomar consciência do ritmo que se cria, entre diferentes regimes de atenção. Durante o desdobramento do desenho indirecto da gravura, houve sempre um tema que se aflorou, o humor. O humor nas falhas, nas passagens mínimas. O humor do imperfeito, dos maneirismos, das deslocações, da desorientação e dos diferentes regimes de atenção. Do humor que espreita nos materiais ao que se verifica, ou não, no gesto e no caminho. Como diz José Gil:

“O humor aproveitaria essas energias mínimas energias para fazer rir. Trata-se de uma situação em que um individuo vai num sentido, caminha num sentido, vai numa via que tem uma direcção julgando que está a fazer progressos e, a partir de certo momento

descobre que voltou ao ponto de partida (...) Temos energias evidentemente desperdiçadas, ele fez todo um caminho para voltar ao princípio, esse desperdício faz-nos rir, e então o humor seria um procedimento.”<sup>199</sup> E como aplicar esta noção, ao *conhecimento* de Tim Ingold, quando se refere ao contributo que cada geração deixa à seguinte como educação da atenção, talvez como uma educação do humor, não fosse a proposta uma contradição impossível.

---

<sup>199</sup> Gil, José. op. cit. p. 126.

## Bibliografia

Adhemar, Hébert, Lethève, Mazars. *Les Estampes – Collection de L'Amateur* (Paris: Librairie Gründ, 1973)

Armstrong, Carol. *Scenes in a Library – Reading the photograph in the book* (Cambridge: Massachussets, The MIT Press, 1998)

Bachelard, Gaston. *La Terre et les reveries de la volonté: Essai sur l'imagination de la matière* (Paris: Librairie José Corti, 1948)

Bachelard, Gaston. *Earth and Reveries of Will – An Essay on the Imagination of Matter*, trans. Kenneth Haltman, (Dallas, Texas: The Dallas Institute Publications, 2002)

Bachelard, Gaston. *Earth and Reveries of Repose – An Essay on the Imagination of Interiority*, trans. Kenneth Haltman, (Dallas, Texas: The Dallas Institute Publications, 2011)

Baudouin, Frans. *Rubens e seus gravadores* (Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1978)

Bartsch, Adam. *Le Peintre Graveur* (Würzburg: Verlagsdruckerei Würzburg, 1920 – 1922)

Béguin, André. *Dictionnaire technique de l'estampe – A – F* (Bruxelles: André Béguin, 1977)

Boas, Franz. *Primitive Art* (Mineola, New York: Dover Publications, 1955)

Brites, Joana. “ Quando a Gravura Moderna Portuguesa se tornou uma realidade: A Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (1956 – 1968) ”, in *A Doce e Ácida Incisão – A Gravura em Contexto (1956-2004)* (Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2013)

Castro Caldas, Manuel. *Dar coisas aos nomes – escritos sobre arte e outros textos* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2009)

Feldman, Morton. *Give my Regards to Eight Street*, (Cambridge, Massachusetts: Exact Change, 2001)

Ferrater Mora, José. *Dicionário de Filosofia: Tomo IV Q-Z* (São Paulo: Loyola, 2001)

Gascoigne, Bamber. *How to Identify Print - A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Ink Jet* (London: Thames and Hudson, 1995)

- Gell, Alfred. *Art and Agency* (Oxford: Clarendon Press, 1998)
- Gil, José. *O Humor e a Lógica dos Objectos de Duchamp* (Lisboa: Relógio D'Água, 2011)
- Ingold, Tim. *Being Alive – Essays on Movement, Knowledge and Description* (Abingdon, Oxon: Routledge, 2011)
- Ingold, Tim. *The textility of making*, Cambridge Journal of Economics (Oxford: Oxford University Press, 2010)
- Ingold, Tim. *From the transmission of representations to the education of attention*, (Manchester: Department of Social Anthropology, University of Manchester, 1999)
- Jorge, Alice e Gabriel, Maria. *Técnicas da Gravura Artística*, (Lisboa: Livros Horizonte, 1986)
- Lévi-Strauss, Claude. *A outra face da lua – Escritos sobre o Japão* (Paris: Editions du Seuil, 2011; Trad. Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2012)
- Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée Sauvage* (Paris: Plon, 1969)
- Lévi-Strauss, Claude. “O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América”, in: *Antropologia Estrutural* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003)
- Madden, Raymond. *Being Ethnographic - A Guide to the Theory and Practice of Ethnography*, (London: SAGE Publications, 2010)
- Marques, Emília Margarida. *Os Operários e as suas Máquinas: Usos Sociais da Técnica no Trabalho Vidreiro* (Lisboa: FCG/ FCT, 2009)
- Neto Jorge, Luiza. “Fragmentos”, in *Poesia* (Lisboa: Assírio&Alvim, 2001)
- Ortega y Gasset, José. *Dos Prologos A un tratado de monteria; a una historia de la filosofia* (Madrid: Revista de Occidente, 1944)
- Pellizzi, Francesco. “On the Margins of Recorded History: Anthropology and Primitivism”, in *Anthropologies of Art* (Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2003)
- Pessoa, Fernando. “O homem de Porlock” in *Prosa publicada em vida* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006)

Salamon, Ferdinando. *La Collezione di Stampe* (Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1971)

Santos, David. “O Neorrealismo e a Democratização da Obra de Arte Proposta pela Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (SCGP)”, in *A Doce e Ácida Incisão – A Gravura em Contexto (1956-2004)* (Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2013)

Sardo, Delfim. “Gravura e Imagem”, in *A Doce e Ácida Incisão – A Gravura em Contexto (1956-2004)* (Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest; Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2013)

Silveira, André. “Retrospecto”, in *A Doce e Ácida Incisão – A Gravura em Contexto (1956-2004)* (Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest; Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2013)

Smithson, Robert. “*Robert Smithson: The Collected Writings*” (Oakland: University of California Press, 1996) pp. 22-23

Soares, Ernesto. *História da Gravura Artística em Portugal - Os artistas e as suas obras*, I volume (Lisboa: Livraria SamCarlos, 1971)

Spradley, James P. *Participant Observation* (Orlando, Florida: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1980)

Spradley, James P. *The Ethnographic Interview* (Belmont, California: Wadsworth Group, 1979)

Tsing, Anna L. *Friction – An Ethnography of Global Connection* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2005)

Hannerz, Ulf. *Fluxos, Fronteiras, Híbridos: Palavras-chave da Antropologia Transnacional* (Mana 3 (1), 7-39, 1997)

Hutchinson, Sharon. *Nuer Dilemmas. Coping with money, War, and the State* (Berkeley: University of California Press, 1996)

Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas Canibais – elementos para uma antropologia pós-estrutural* (São Paulo: Cosac Naify n-1 edições, 2015)

## **Revistas e artigos de jornal:**

Cage, John e Shapiro, David. *RES10 autumn 1985* (Cambridge Massachusetts: Peabody Museum Press, 2004)

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa. *Interrupção poética: Fernando Pessoa e o 'Kubla Khan' do Coleridge, 1983* (Revista Estranhar Pessoa / N.º 1, Out. 2014)

Tropa, Francisco. Entrevista “*O Osso da Escultura, por Maria Leonor Nunes, no contexto da exposição “Assembleia de Euclides”*” (Paço de Arcos: Jornal de Letras, 2007)

## **Filmes:**

Norlund, Solveig. *Em trânsito*, (Lisboa: Ambar Filmes, produções audiovisuais e de teatro, Lda., 2011)

Silva Melo, Jorge. *Gravura - Esta Mútua Aprendizagem* (Lisboa: Midas Filmes, 2008)

Silva Melo, Jorge. *Bartolomeu Cid dos Santos – Por Terras Devastadas* (Lisboa: Midas Filmes, 2009)

## **Fontes electrónicas:**

Crespo, Nuno. Texto para a exposição *Mercadoria Chinesa*  
<http://meelpress.com/mercadoria-chinesa/> (2015)

Nozkowski, Thomas. *Alone Together-Solitude and Collaboration in Contemporary Art*  
[https://www.youtube.com/watch?v=QQIT\\_cvpmzU](https://www.youtube.com/watch?v=QQIT_cvpmzU) (2015)

Oak Knoll Press - *Patents for Lithography, Engraving & Block-Making*  
<http://www.oakknoll.com/pages/books/89875/group-of-seven-patents-dealing-with-lithography-engraving-and-block-making> (2015)

PPorto - Plataforma de informação sobre o Património Cultural e as Indústrias Criativas, (2015) <http://www.pportodosmuseus.pt/2011/04/09/exposicao-no-solo-goya-aquisicoes-para-o-gabinete-de-desenho-e-gravuras-do-museu-do-prado-no-museu-do-prado/>

Print. *Online Etymology Dictionary* (2015) <http://dictionary.reference.com/browse/print>

Ribeiro, Aquilino. - A sua relação com a obra; 05:50 – 07:01  
<http://ensina.rtp.pt/artigo/aquilino-ribeiro-entrevistado-na-emissora-nacional/> (2015)

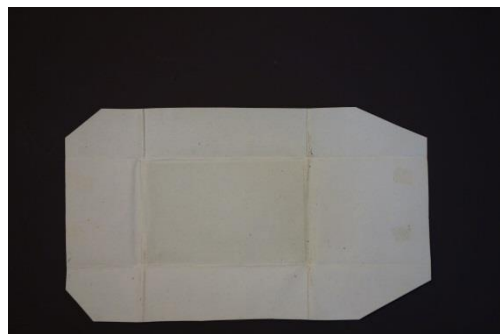
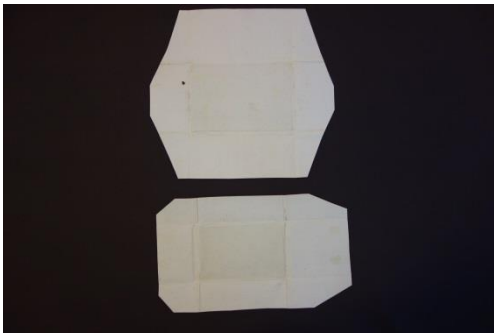
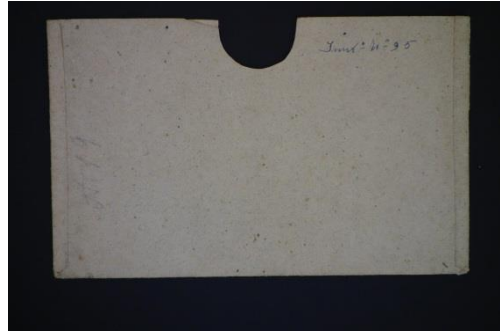
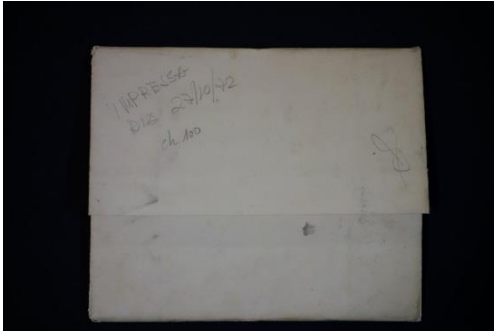


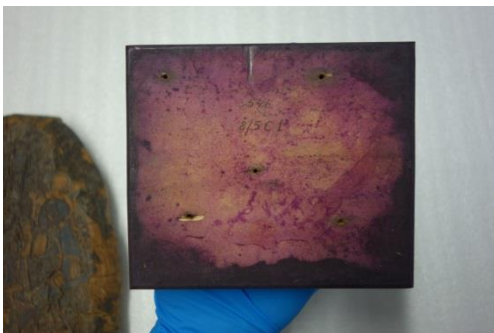
## **Anexo 1. Caderno de Imagens**



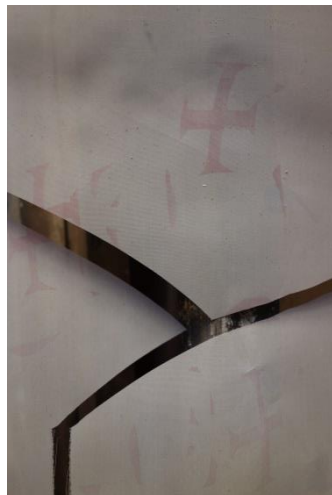




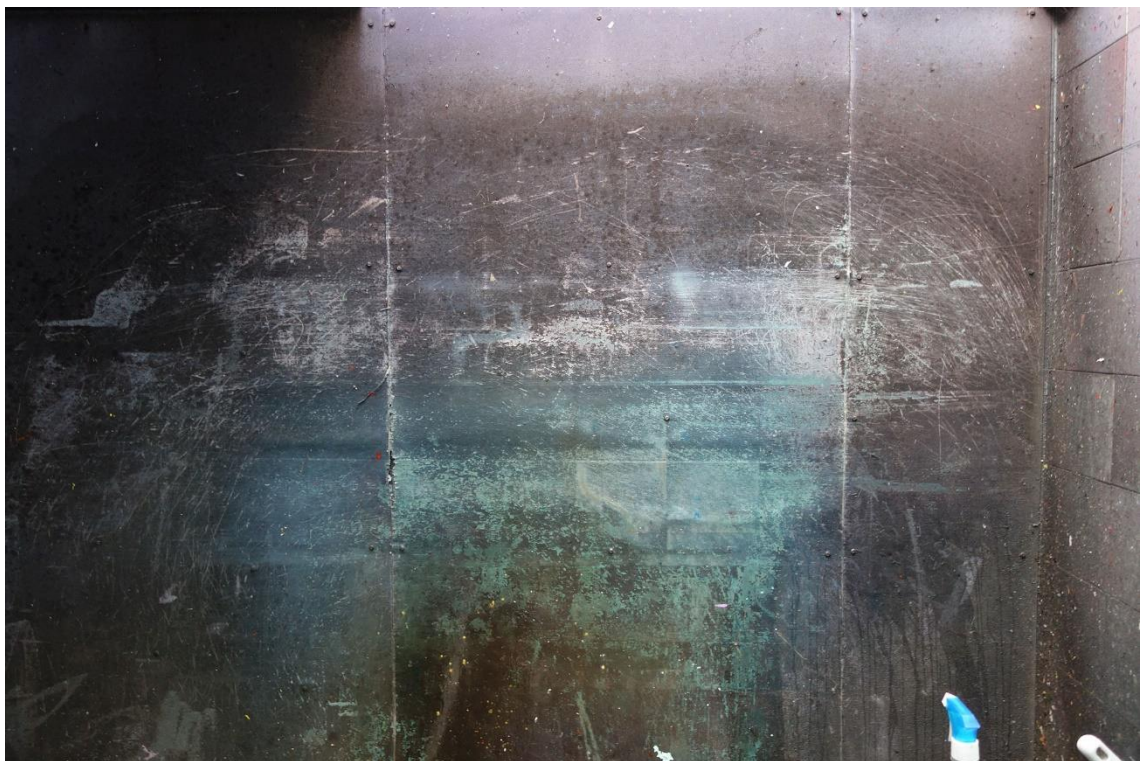




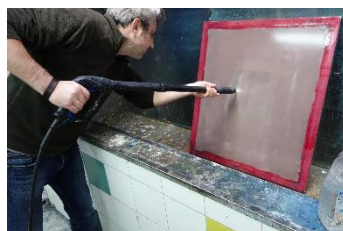
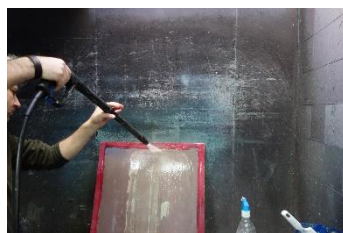






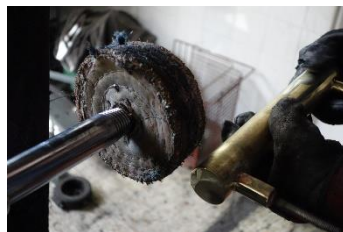
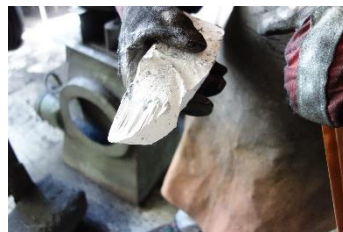
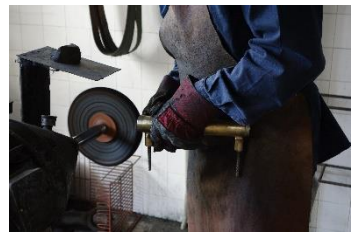
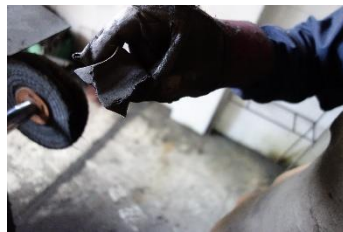






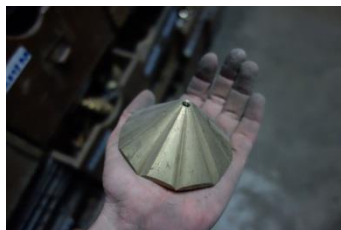






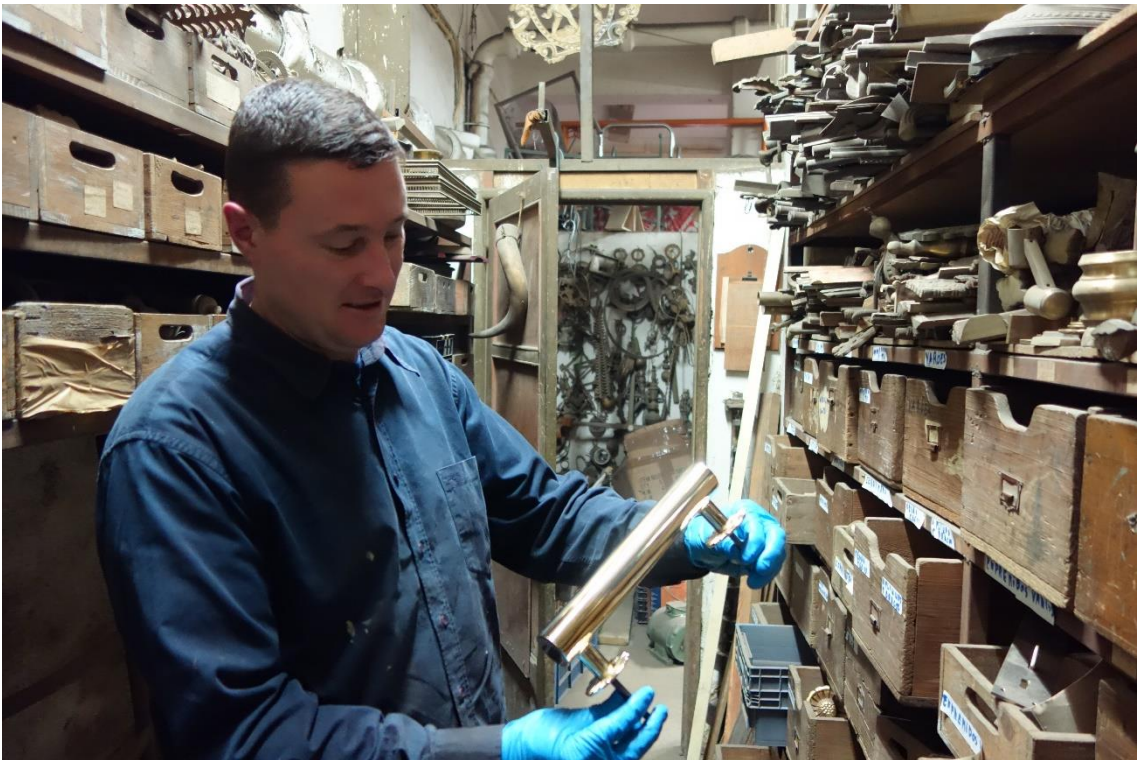










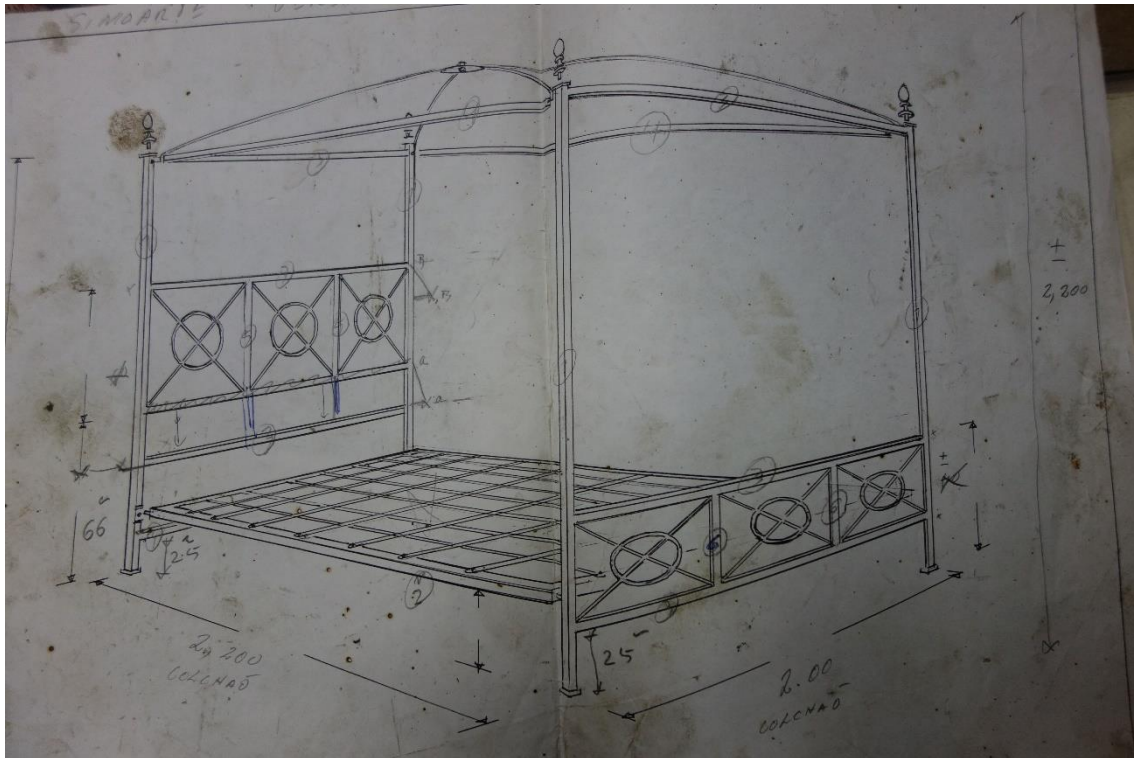


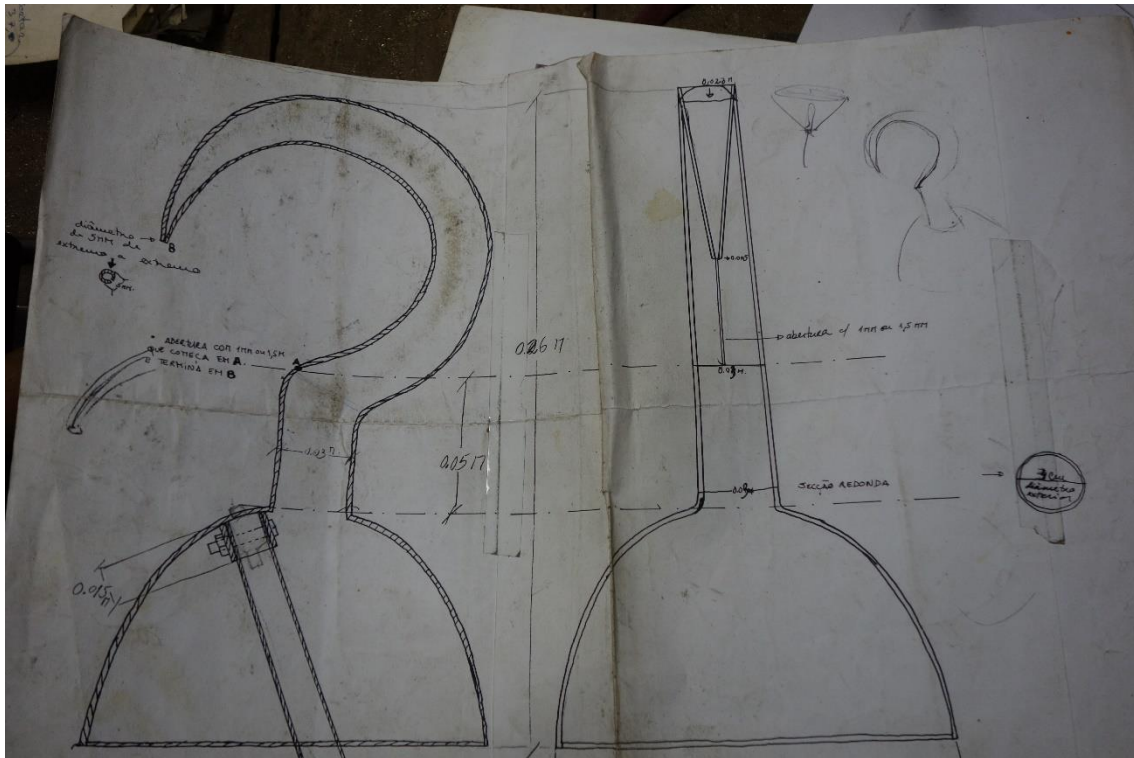










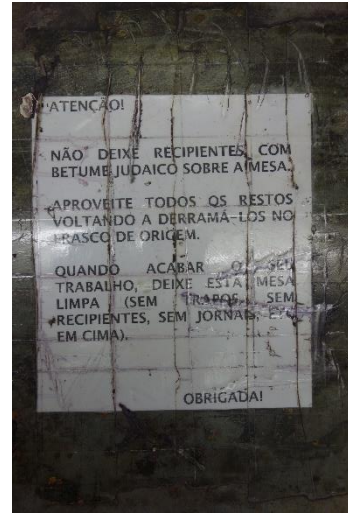
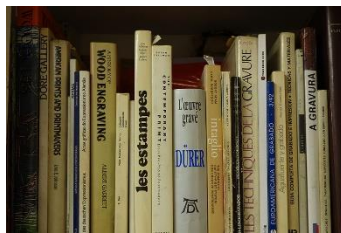


















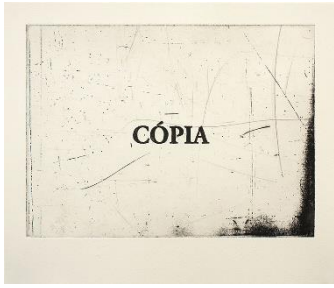






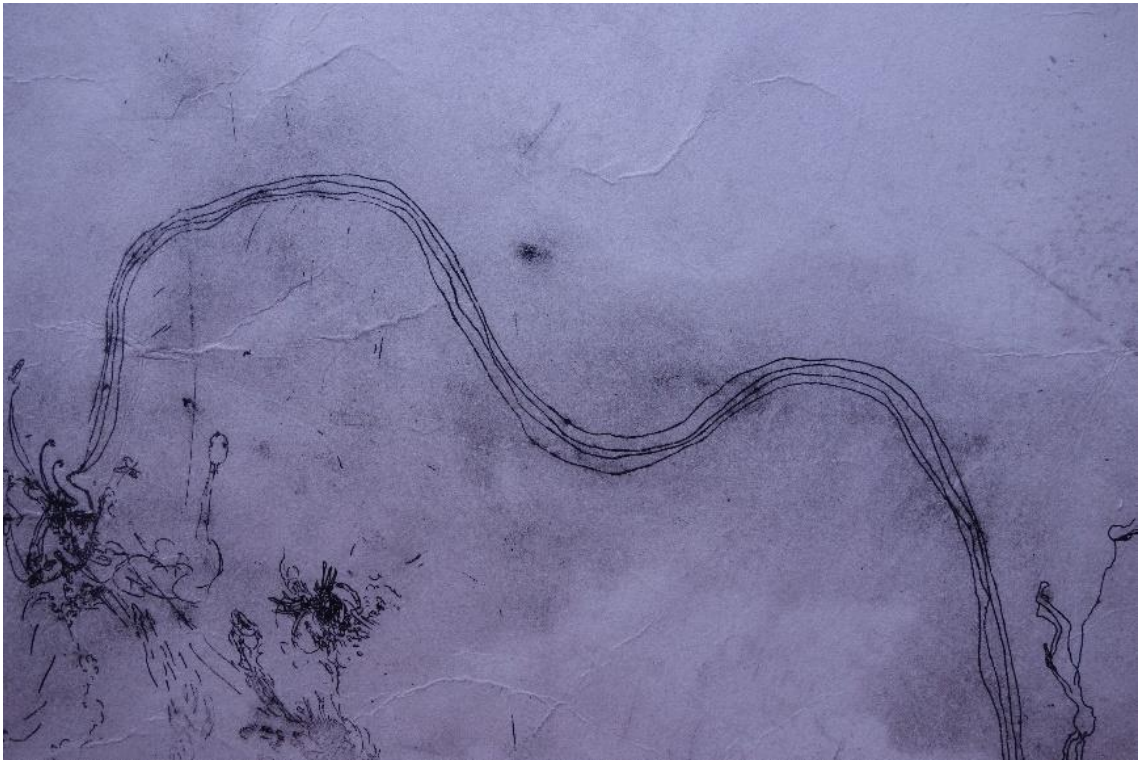










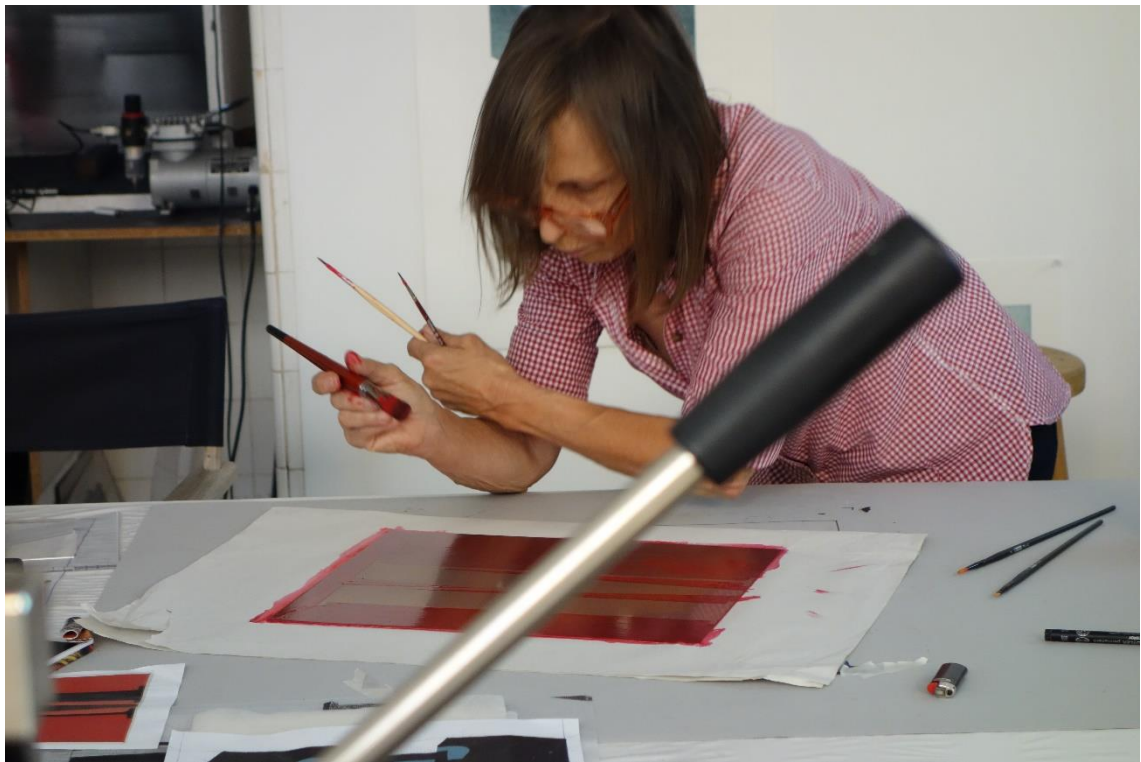


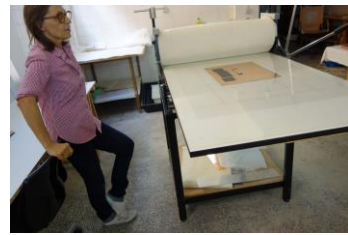
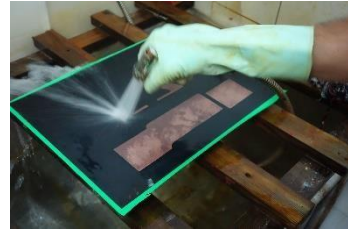
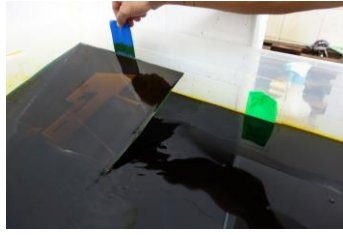
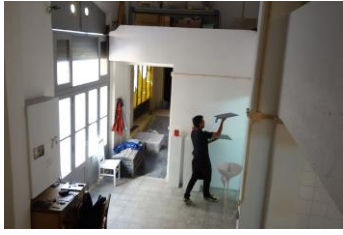




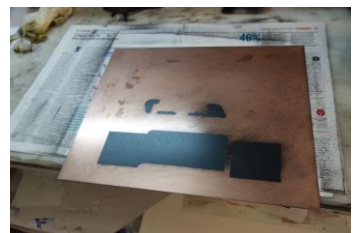
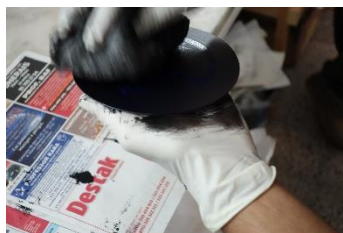
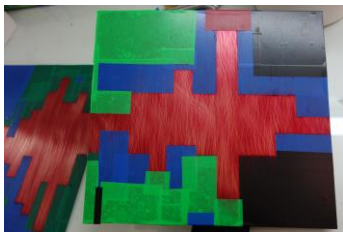
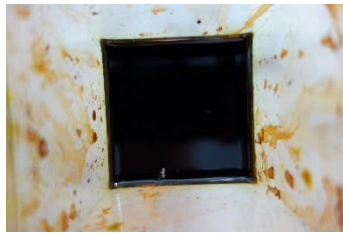
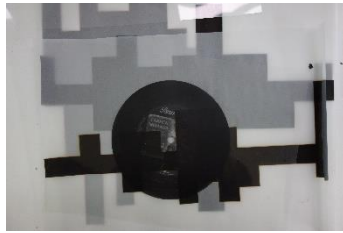
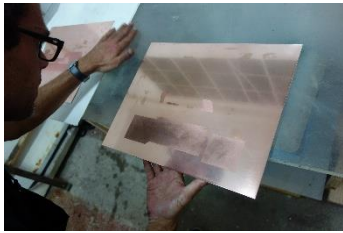
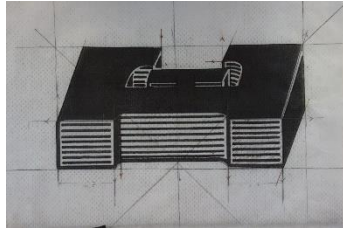
























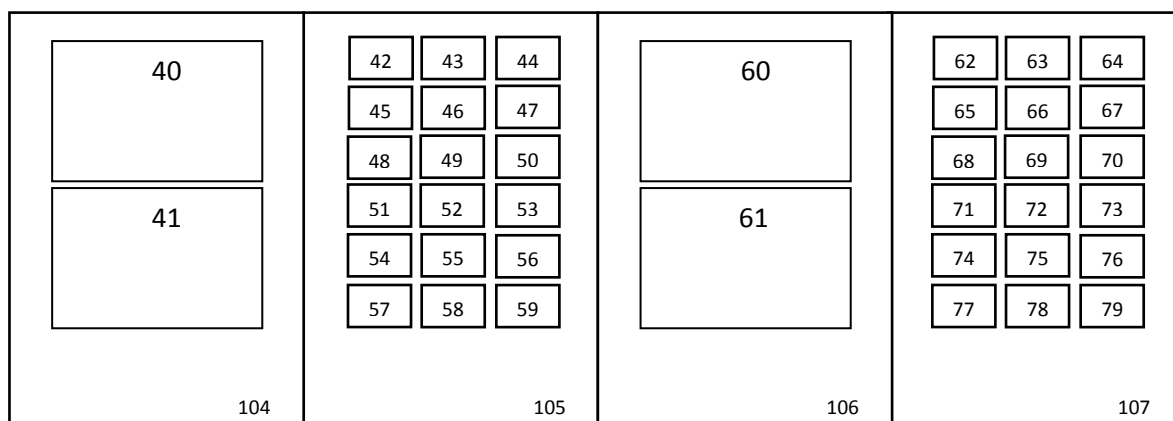


## **Legenda do Caderno de Imagens**

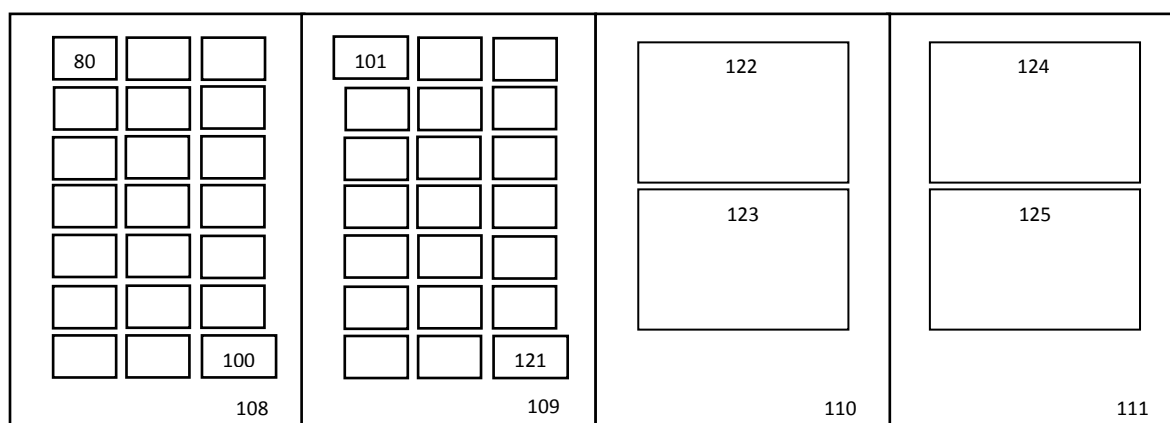


<div> <div>1</div> <div>2</div> <div>3</div> <div>4</div> <div>5</div> <div>6</div> <div>7</div> <div>8</div> <div>9</div> <div>10</div> </div> <div>100</div>	<div> <div>11</div> <div>12</div> <div>13</div> <div>14</div> <div>15</div> <div>16</div> <div>17</div> <div>18</div> <div>19</div> <div>20</div> </div> <div>101</div>	<div> <div>21</div> <div>22</div> <div>23</div> <div>24</div> <div>25</div> <div>26</div> <div>27</div> <div>28</div> <div>29</div> <div>30</div> </div> <div>102</div>	<div> <div>31</div> <div>32</div> <div>33</div> <div>34</div> <div>35</div> <div>36</div> <div>37</div> <div>38</div> <div>39</div> </div> <div>103</div>
--	---	---	---

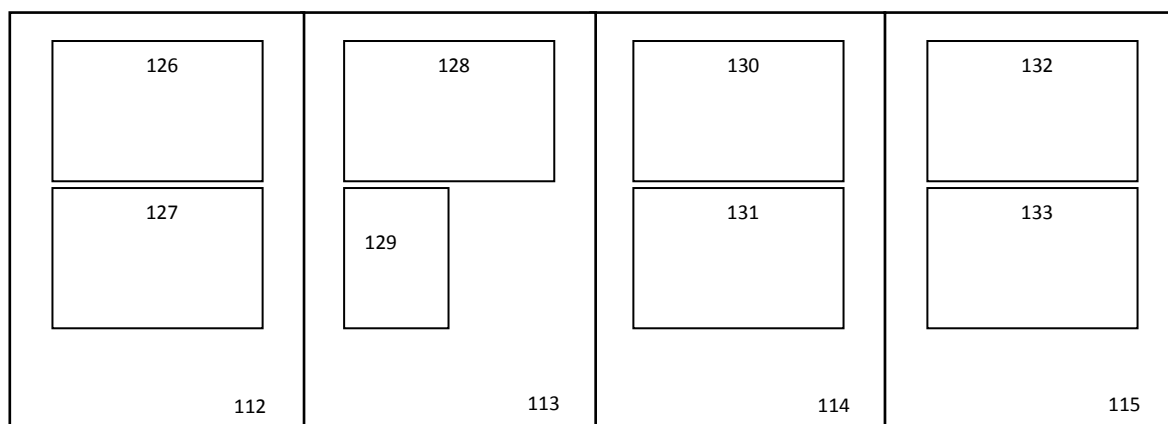
**100.** (1 a 10) - Pedras Litográficas (Alentejo: Quinta do Montinho, 2014); **101.** (11-16 e 18-20) Capilhas das matrizes de cobre das gravuras de D. Fernando II, (11) *invº100: Cena Campestre, 1839*; (13-14) *invº95: Homem a cavalo visto de costas, acompanhado de pajem e cão, 1836*; (16) *invº56: Búfalo / (verso) Dois Homens e dois cães, 1856*; (19 – 20) *invº86: Paisagem com patos, 1857*; (17) Capilha de matriz de autor desconhecido, *invº2165: Retrato de Izidoro Sabino Ferreira, data desconhecida* (Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2014) **102.** (21) 8.5C3: *Prancha de xilografia. De formato rectangular em madeira gravada, com a representação de Zhang Daoling, o fundador do tauismo religioso. Apresenta uma espada na mão esquerda*; (22 - 23) 8.5C7: *Prancha de xilografia em madeira gravada em recto-verso. Representação de uma cena de " O Licorne Traz as Crianças"*; (24 a 28) 8.5C6: *Seis pranchas de xilografia. De formato rectangular, irregular e curvo, em madeira gravada. Representação do "tigre voador" da história «A Investidura dos Deuses» ou Feng Shen Yanyi. (A-G) (C) De cor amarela, (E) De cor violeta*; (29-30) 8.5C1: *Prancha de xilografia. De formato rectangular em madeira gravada, com a representação das Três Estrelas, da Felicidade, do Sucesso e da Longevidade (correspondem aos Três Funcionários Celestes), com caixilho geométrico e caracteres chineses no topo central* (Lisboa: Museu do Oriente, 2014); **103.** (31 - 36) Metal Recortado a Laser (Lisboa: NSF laser, 2014); (37 – 39) Sedas encontradas à porta de um edifício em remodelação, provenientes de uma oficina de estampagem de t-shirts em serigrafia (Lisboa, 2014);



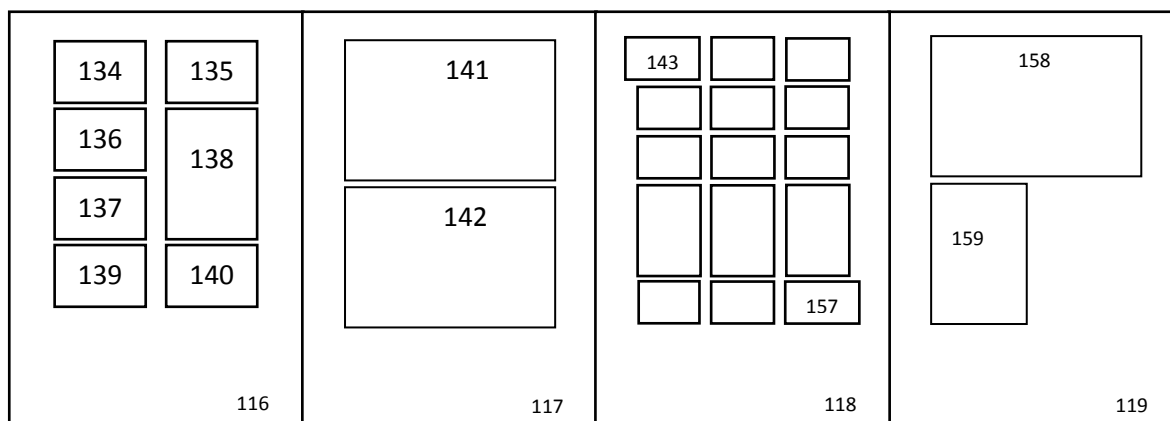
**104.** (40 – 41) Rui Alves (Lisboa: Centro Português de Serigrafia, 2015); **105.** (43, 44, 47, 48, 49, 54) Maria Boavida (Lisboa: Oficina Carapau Amarelo, 2015); (42, 45, 46, 50 a 53, 55 a 59); **106.** (60) Telhado de metal do quiosque da Estrela (61) Passagem de tubos de metal (Lisboa: Metalúrgica da Penha, M.A.P., 2014); **107.** Processo de polimento de metais, na sala do polimento (Lisboa: Metalúrgica da Penha, M.A.P., 2014);



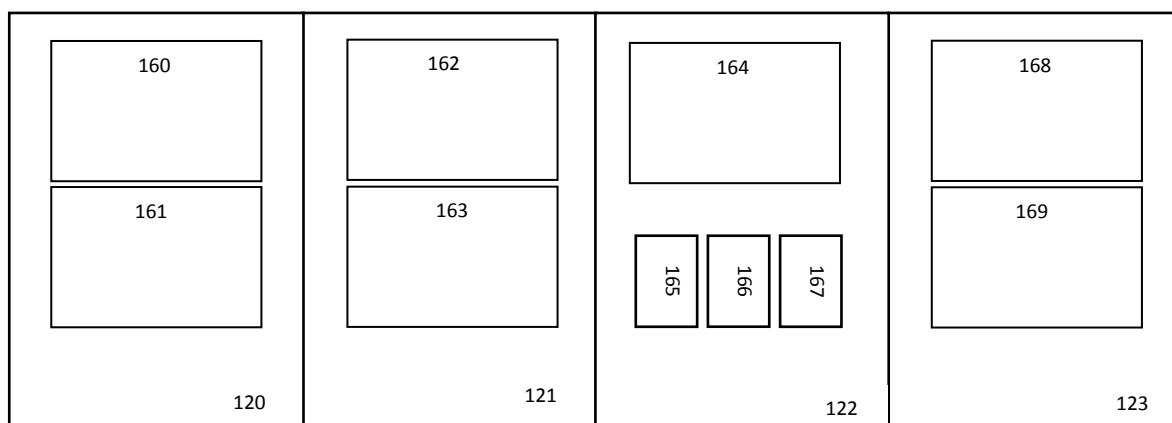
**108. 109. 110.** Objectos da Sala dos Moldes (Lisboa: Metalúrgica da Penha, M.A.P., 2014); **111.** 12. Luís Moreira, na Sala dos Moldes (Lisboa: Metalúrgica da Penha, M.A.P., 2014);



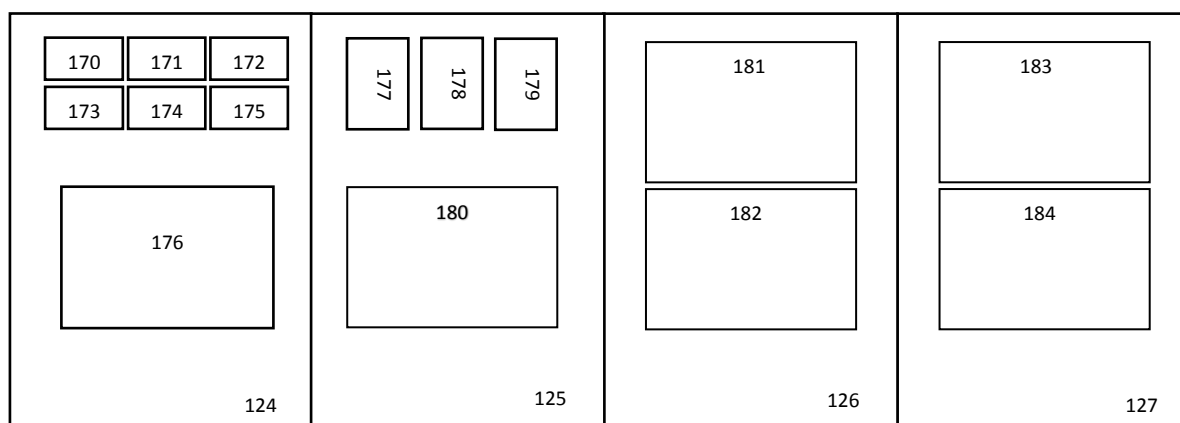
**112. 113.** António Santos e os objectos da Sala dos Moldes (Lisboa: Metalúrgica da Penha, M.A.P., 2014); **114. 115.** (130,132-133) Fotografia e Desenhos de António Santos – Incluídos na pasta de desenhos de projectos para objectos em latão (Lisboa: Metalúrgica da Penha, M.A.P., 2014); **114.** (131) Fotografia do antigo grupo de trabalhadores da M.A.P. – Incluída na pasta de desenhos;



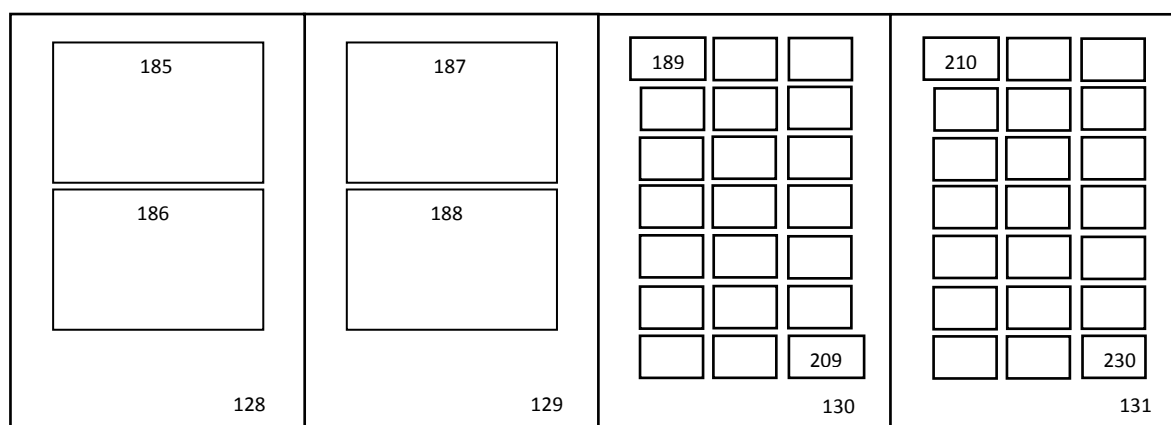
**116.** (134 – 140) Objectos da Oficina de Gravura da Galeria Diferença (Lisboa: Oficina de gravura da Galeria Diferença, 2014) **117.** (141) João Cochofel; (142) Inês Soares, Teresa Castanheira, João Cochofel (Lisboa: Oficina de gravura da Galeria Diferença, 2014) **118.** (143-154) Oficina da Galeria Diferença; (155) Marta Caldas, Escritório (156) Sala de Exposições; (157) Acervo (Lisboa: Oficina de gravura da Galeria Diferença, 2014); **119.** (158) Madalena Parreira com o filho Daniel, João Miguéis (Carcavelos: em casa; 2013); (159) Constança Meira (Lisboa: no ateliê; 2014);



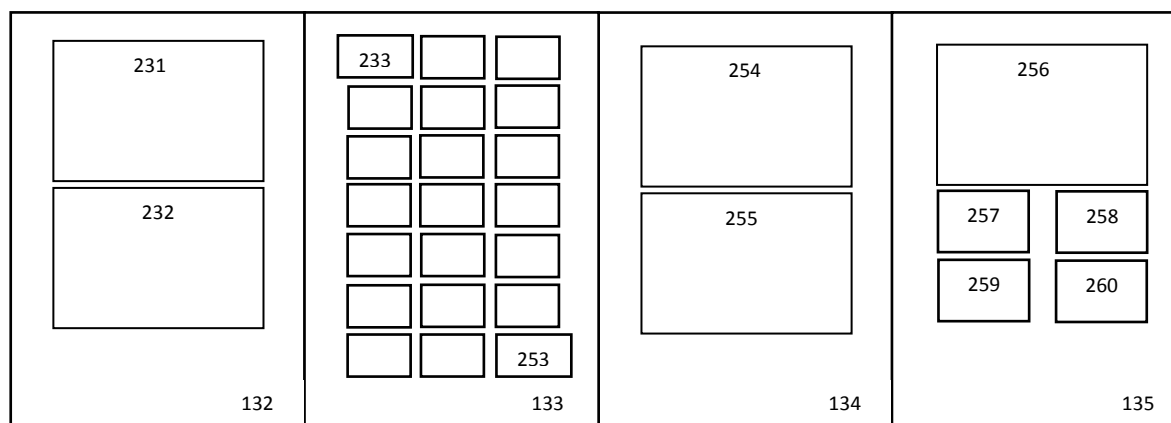
**120.** Objectos Improvisados (160) Oficina de gravura da Diferença (161) MEEL, Rua da Bombarda. **121.** (162-163) Rita Marques; **122.** (164) Vasco Futcher Pereira; (165-167) Tarlatanas (Carcavelos: MEEL, 2013); **123.** (168) Tintagem de uma chapa de cobre (Lisboa: Oficina de gravura da Galeria Diferença, 2014); (169) Prova de estado de uma fotogravura, Nuno Martinho (Carcavelos: MEEL, 2013);



**124.** (170-176) Hugo Amorim e Julião Sarmento: trabalho de colaboração para a Exposição *Mercadoria Chinesa* (Lisboa: MEEL Press da Rua da Bombarda, 2014); **125.** (177 – 179) Constança Meira; **126.** (181) *La Sainte Face*, Claude Méllan, 1649; (182) detalhe de uma prova de estado, Catarina Dias, 2001; **127.** (183) detalhe de uma prova de estado de um momento posterior à gravura anterior, Catarina Dias; (184) *Ka*, Painel de linóleos, Francisca Carvalho, 2015;



**128.** (185) Sara Chang Yan (gravura: *A Revelação*, Francisco Tropa) (Lisboa: MEEL Press da Rua da Bombarda, 2014) (186) Ana Jotta e Hugo Amorim (Lisboa: MEEL Press da Rua da Bombarda, 2014); **129.** (187) Hugo Amorim (Lisboa: MEEL Press da Rua da Bombarda, 2014); (188) Ana Jotta (Lisboa: MEEL Press da Rua da Bombarda, 2014). **130.** (189-209) Ana Jotta e Hugo Amorim (Lisboa: MEEL Press da Rua da Bombarda, 2014); **131.** (210-230) Objectos na oficina (Lisboa: MEEL Press da Rua da Bombarda, 2014);



**132.** (231) Ricardo Jacinto e Hugo Amorim (Lisboa: MEEL, 2014); (232) Hugo Amorim e João Paulo Feliciano (Lisboa: MEEL, 2014); **133.** (233-253) Hugo Amorim, Ricardo Jacinto e Vasco Futscher Pereira (Lisboa: MEEL, 2014); **134.** (254) (Porto: Oficina Arara, 2014) descrição das imagens enviada pelo Bruno Borges: *O casal amigo são o Paulo e a Oliva (ele de barba e ela de camisa às bolinhas) que foram lá nesse dia escolher cartazes em serigrafia para comprar. Na primeira imagem aparecem os cartazes "é o diabo que me chama" com um desenho do Miguel Carneiro e a "máquina da selva" para uma performance do Colectivo Soopa em Serralves (e o primeiro cartaz impresso na oficina); (255) a Oliva aparece a olhar para 3 cartazes da série WORK co-produzida com a editora Stripburger da Eslovénia - 12 autores foram convidados por*



*nós a interpretarem o tema do trabalho com vista a produzirem cada um uma serigrafia; na fotografia aparecem os trabalhos da Mónica Baptista, Miguel Carneiro e Bruno Borges 135. (256-260) Na última imagem estamos sentados em cima da máquina de sensibilização de maneira a fazer pressão para o vácuo funcionar e podermos abrir o quadro com a luz UV (a máquina tem uns fechos estragados que permitem a fuga do ar; daí serem necessários pesos para fecharem a tampa e ajudarem o vácuo.*

[illegible]